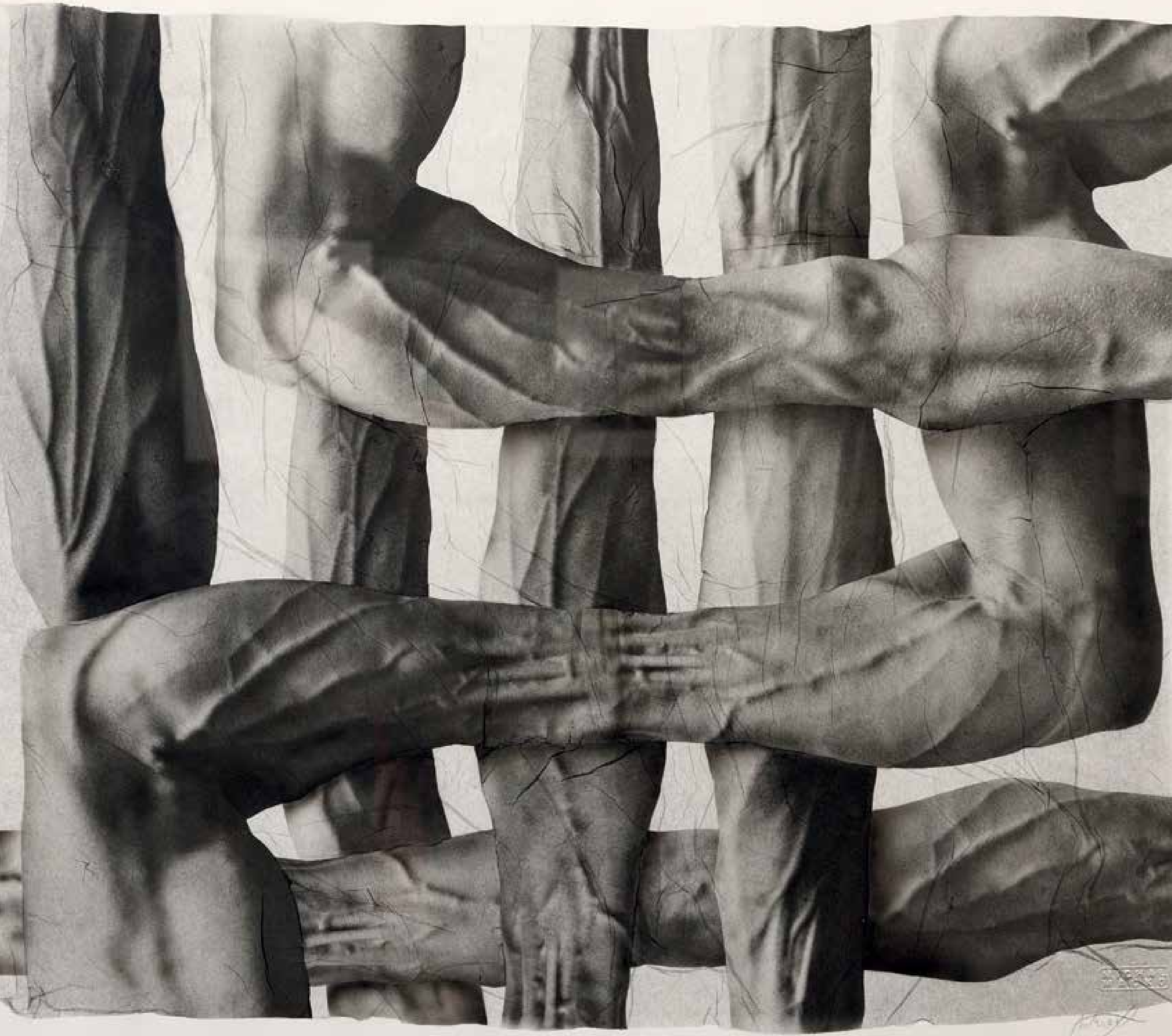
МАСТАЦТВА



- НАВОШТА БЕДУІНКАМ КАСТАНЬЕТЫ?
- «ANATOMIA» – РЭЦЭНЗІЯ СА СКАЛЬПЕЛЕМ
- ЯЎСЕЙ МАЙСЕЕНКА. У ФОНДАХ НЕ ЗНАЧЫЦЦА

№ 400 (!)

7 /2016
ЛІПЕНЬ



На востраве Камсамольцаў акваторыі Камсамольскага возера ў Мінску Нацыянальны цэнтр сучасных мастацтваў зладзіў чарговыя «АРТ-астравы». У праекце ўдзельнічаюць 16 скульптараў і дызайнераў.

Сяргей Аганаў, Вольга Нячай.
Гамбіт. Пліта OSB. 2016.



На першай старонцы вокладкі: Міхал Мацку (Чэхія). Жэлаж № 47. Жэлаж, фотаманіпуляцыя, фотаэмульсія, папера. 1995.

«МАСТАЦТВА» № 7 (400).
ЛІПЕНЬ, 2016.

Заснавальнік часопіса — Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь.
Выдаецца са студзеня 1983 года.
Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь.
Спецыялізацыя (тэматыка) — грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

Выдавец — Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА».

Адрас выдавецтва і рэдакцыі:
220013, г. Мінск,
праспект Незалежнасці, 77,
пакоі 16-28, 94-98, 4 паверх.
Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя).
www.kimpress.by/mastactva.
E-mail: art_mag@tut.by

Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 21.06.2016. Фармат 60x90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT SANS». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 914. Заказ 1723.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва "Беларускі дом друку"».
220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004.





ХАРЭОГРАФ ЯК ЧАЛАВЕК ЗАКУЛІССЯ

**Святлана Гуткоўская,
М-аглядальніца**

Цікавасць да творчасці пэўнага харэаграфічнага калектыву абумоўлена наяўнасцю самабытнага і разнастайнага рэпертуару. Апошні складаецца з асобных нумароў, якія ставіць харэограф-пастаноўшчык. Такім чынам, балетмайстар — ключавая фігура ў кожнай танцавальнай групе. Звернемся, напрыклад, да дзейнасці калектываў народна-сцэнічнага, эстраднага і сучаснага танцаў, якія працуюць у жанры найбольш распаўсюджанай сёння формы канцэртнага нумара — харэаграфічнай мініяцюры.

У наш час, калі якая заўгодна інфармацыя, у тым ліку і мастацкая, агульнадаступная, капіяванне чужой харэаграфіі набыло масавы характар. Гэтым грашаць многія кіраўнікі калектываў (студый, ансамбляў, тэатраў танца), колькасць якіх у нашай краіне ўвесь час расце і заваблівае ў сферу аматарскай танцавальнай творчасці мноства дзяцей і моладзі.

Адной з праблем развіцця сцэнічнага танца ў Беларусі з'яўляецца пэўная ўніфікацыя стылю ў дзейнасці харэографаў. Яны часта арыентуюцца на ўжо прызнаных спецыялістамі і публікай балетмайстраў. У выніку міжвольна ўзнікае так званы мастацкі канфармізм, што выяўляецца ў пасіўным успрыманні прынятых поглядаў, нежаданні шукаць новае, непаўторнае і адсюль — непазбежнае пазнаванне ў харэаграфічных творах, якія паказваюцца на сцэне, адметных асаблівасцей почырку вядомых балетмайстраў, тыражаванне іх пастановачных прыёмаў і пластычных знаходак. Такім чынам, праблема нумар адзін — падабенства і запазычанне падчас пастаноўкі сцэнічных нумароў.

Таленавіты балетмайстар — заўсёды эксклюзіўны тавар. На жаль, існуе трывалае меркаванне, што навучыць балетмайстра немагчыма і ўсё залежыць толькі ад божага дару: калі надзелены ім чалавек, тады і адбудзецца харэограф. Аднак жа рыхтуюць кампазітараў у Акадэміі музыкі і мастакоў у Акадэміі мастацтваў! І балетмайстры, і кампазітары, і мастакі — усе творцы. Розніца толькі ў сродках выразнасці таго ці іншага віду мастацтва, з дапамогай якіх увасабляецца вобраз. Лічу, што задача педагога мастацкай ВНУ — дапамагчы маладым людзям раскрыць уласныя таленты. У тым ліку стварыць такія ўмовы, у якіх навучэнцы выявяць свае здольнасці і гатоўнасць генерыраваць новыя ідэі, інтэрпрэтаваць арт-аб'екты з пункту гледжання напрамку, жанру, стылю, выразных сродкаў. Гэта ў поўнай ступені датычыць і сачынення харэаграфічных твораў.

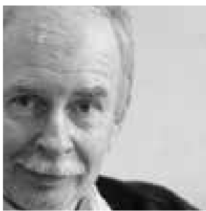
Варта, на маю думку, кансалідаваць намаганні маладых кампазітараў, балетмайстраў і мастакоў (маю на ўвазе студэнтаў творчых ВНУ), каб у выніку ўзнікалі харэаграфічныя творы самых розных жанраў і кірункаў. Балетмайстры, якія працуюць у малых формах, пастаўлены ў няпростыя ўмовы выбару для кампазіцый музычнага суправаджэння з досыць абмежаванай колькасці інструментальных твораў, што могуць быць выкарыстаны для «ўцелаўлення» сродкамі танца. Харэографы-пачаткоўцы літаральна задыхаюцца ад адсутнасці такой музыкі. Студэнты-кампазітары маглі б пісаць сачыненні для канкрэтнага нумара ў адпаведнасці з мастацкай задумай будучага харэаграфічнага твора, а студэнты-мастакі — рабіць эскізы касцюмаў. І ўсё гэта ў межах выніковых дыпломных праектаў. Няма сумненняў, што гледачоў чакала б сустрэча з яркімі, новымі праектамі.

Для таго каб падтрымаць беларускіх балетмайстраў, якія працуюць у жанры харэаграфічнай мініяцюры, трэба ўзняць прэстыж гэтай прафесіі. Нягледзячы на вялікую запатрабаванасць, балетмайстар застаецца «ценявой фігурай»: як часам мы жартуем паміж сабою — «чалавекам закулісся», без імя. Дастаткова зазірнуць у праграму любога канцэрта, нават вельмі высокага ўзроўню, што праходзяць на самых прэстыжных пляцоўках краіны, каб пераканацца: прозвішча харэографа-пастаноўшчыка там проста не згадваецца (натуральна, яно не абвяшчаецца вядоўцамі і не пішацца ў цітрах, калі выступ транслюецца па ТВ-каналах). Прытым нікому не прыйдзе ў галаву насупраць канцэртнага твора не пазначыць прозвішча аўтара музыкі або слоў, калі размова ідзе, напрыклад, пра песню. Не кажу ўжо пра аўтарскія правы гэтых самых «забытых» балетмайстраў. У лепшым выпадку можна ўбачыць імя галоўнага балетмайстра таго ці іншага праекта, хоць ягоная роля часцей зводзіцца да распрацоўкі агульнай канцэпцыі ў межах рэжысёрскай задумы і прапанаванага сцэнара. Асноўную ж працу выконваюць пастаноўшчыкі асобных нумароў.

Упэўнена, што ў бліжэйшае дзесяцігоддзе шматвектарнасць развіцця харэаграфічнага мастацтва будзе дамінаваць. Танец у ягоным сцэнічным увасабленні стане толькі адным са складнікаў міжжанравых пастановак, заснаваных на ўзаемным уздзеянні і сувязі гукавых, візуальных, прасторавых, часавых відаў і жанраў. На першы план выйдуць мультымедыйныя музычныя праекты, у якіх танец і ультрасучасныя эфекты будуць уяўляць адзіны мастацкі кангламерат. Аднак роля балетмайстра, здатнага генераваць пластычныя ідэі, ствараць харэаграфічную кампазіцыю, не паменшыцца, а, наадварот, толькі ўзрасце.

«Магія расы». Дыпломная праца Алены Астапенка. Выпускны экзамен у Маладзёжным тэатры эстрады. 2015.

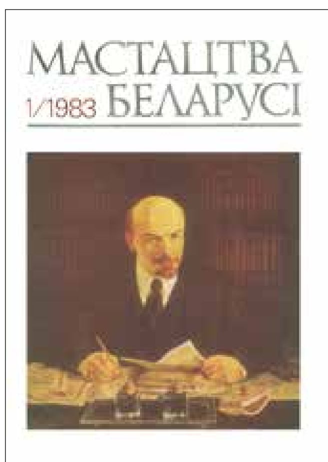




АСАБІСТЫ КАБІНЕТ
Дзмітрыя Падбярэзскага

400-ы нумар: не юбілейны, але…

8 лютага 1983 года першы нумар часопіса «Мастацтва Беларусі» быў падпісаны да друку. Ягоны наклад складаў 2156 асобнікаў. Паўстанне новага выдання, макет вокладкі якога рабілі Уладзімір Савіч



і Мікола Селяшчук, зрабілася падзеяй не толькі ў мастацкім жыцці рэспублікі, але і ў лёсах людзей, што склалі рэдакцыю. На яе чале стаў энергічны, няўрымслівы Міхась Раманюк, які запрасіў да супрацы мастака Уладзіміра Крукоўскага, энцыклапедыста Вячаслава Вайткевіча, Людмілу Грамыка (аддзел тэатра), Таццяну Гаранскую (выяўленчае мастацтва), Уладзіміра Майсеева (кіно), аўтара гэтых радкоў (музыка), Галіну Сачанка (народнае мастацтва). Адказным сакратаром прызначылі Анатоля Смольскага, але сапраўдным настаўнікам маладых журналістаў быў Алесь Траяноўскі, перацягнуты з рэдакцыі «Звязды». Менавіта ён цягам некалькіх месяцаў часам бязлітасна вучыў працаваць з тэкстамі, за што пазней мы былі яму абсалютна шчыра ўдзячныя. Нельга не згадаць і тых, хто ў розны час узначальваў выданне. Гэта Яўген Сахута, Аляксей Дудараў, Вадзім Салееў, Мікола Гіль, Людміла Грамыка. Цяпер «за стырном» Алена Каваленка.

Паколькі ў сённяшнім складзе «Мастацтва» я — адзіны з тых, хто пачынаў часопіс, не магу не прыгадаць некаторыя цікавыя факты, якія шырокай грамадскасці бадай не вядомыя.

Амаль адразу паўстала легенда, быццам у першым нумары рэдакцыя змясціла ці не 17 выяў Леніна. Мо разам з плакатамі, на якіх значылася гэтае імя, іх і было 17. Але калі лічыць толькі тыя, дзе прысутнічаў твар, дык лічба выглядае больш сціпла — нешта крыху больш за дзясятак. Ды такі быў час, такія былі ідэалагічныя ўстаноўкі…

У першыя ж месяцы існавання рэдакцыі да будынку пад'ехаў вялікі грузавік і даставіў тры камплекты сучаснай на тыя гады японскай фотаапаратуры. Нас уразіла тое, што кожная



дэталька кожнага з камплектаў была ў асобнай скрынцы, забяспечанай знутры ад магчымых пашкоджанняў пенапластавымі «ледзяшамі». Фатограф Віктар Сасноўскі тры дні распакоўваў нябачаныя тады ў Беларусі прылады. Такіх фотаапаратаў не меў на прасторах Сінявокай ніхто! Дзіва што: кошт апаратуры складаў 20 тысяч інвалютных рублёў — вялізную на той час суму. Дазвол на набыццё фотатэхнікі быў падпісаны чамусьці намеснікам міністра абароны СССР.

А вось пасярод 1990 года рэдакцыя сутыкнулася з сапраўдным дэтэктывам. Ужо ва ўсю панавала галоснасць, цэнзура калі не знікла канчаткова, дык амаль не кантралявала, што ішло ў друк. І рэдакцыя адважылася на тое, чаго раней зрабіць проста не магла. У нумарах 6 і 7 былі змешчаны асабістыя нататкі славутага спевака Міхала Забэйды-Суміцкага, постаці, да таго часу забароненай нават для простага згадвання. Тэкст суправаджаўся



фотаздымкамі, на адным з якіх артыст стаяў разам з Ларысай Александроўскай, Янам Скрыганам, Піменам Панчанкам, Максімам Танкам, Янкам Брылём і іншымі — усяго 10 асоб. Шосты нумар часопіса пайшоў у друк, і калі ў рэдакцыі пабачылі наклад, дык… Дух занялo! На згаданым здымку было дзевяць чалавек і дзесяць (!) пар ног. Твар аднаго чалавека проста знік. Было зразумела: здымак «адрэдагавалі» ўжо наўпрост ў друкарні. Рэдакцыя звярнулася да пісьменнікаў, але ніхто так і не здолеў патлумачыць, што гэта быў за чалавек, твар якога прыбралі, забыўшыся на ногі. Цяпер можна толькі здагадвацца, які «творчы» саюз прадстаўляла гэтая асоба.

Нарэшце, у 1992 годзе з дапамогай фонду «Дзецям Чарнобыля» і асабіста Генадзя Грушавога, Згуртавання беларусаў свету «Бацькаўшчына» і інш. рэдакцыя «Мастацтва» (назва змянілася з прыходам на пасаду галоўнага Аляксея Дударава) ці не ўпершыню ў гісторыі Беларусі зладзіла за мяжой, у польскай Лодзі, фестываль беларускага мастацтва без удзелу афіцыйных структур. У Лодзь паехала вялікая дэлегацыя: Віктар Скарабагатаў і Ганна Каржанеўская, Альтэрнатыўны тэатр з «Камедыяй», гурты «Крама» і «Ліцвіны», Кася Камоцкая, фільмы студый «Арцель Ф» і «Фобас», экспазіцыі графікі і фатаграфіі і нават беларуская кухня з двума кухарамі, паловай кабанчыка, мяхамі бульбы ды скрынямі аўтэнтычнага напою. Не скажу, каб гэтая акцыя карысталася вялікай цікавасцю з боку польскай публікі, але факт застаецца фактам: нічога падобнага ні раней, ні пазней у краіне не здаралася…

Не магу загадваць, ці здолею прычакацца 500-га нумару часопіса, якому насамрэч аддаў больш за 20 гадоў жыцця. Але шчыра прызнаюся: яны былі для мяне вялікай і цікавай творчай прыгодай, што навучыла працаваць з беларускім словам, пазнаёміла з мноствам адметных майстроў і прымусіла па-сапраўднаму ганарыцца тым мастацтвам, якое стварае гісторыю маёй краіны.



МУЗЫЧНАЕ ЛЕТА
з Таццянай Мушынскай

Жыццё — рэч складаная. У ім існуюць паралельна, а часам пераплятаюцца радасць і сум, трыумф і гора.

Напрыканцы чэрвеня ў Мінску памёр славуты айчынны кампазітар, народны артыст Беларусі Сяргей Картэс. Маштабная фігура, класік нацыянальнай музыкі, які паспеў за доўгае жыццё зрабіць неверагодна шмат. Прычым у розных жанрах. Але, напэўна, ягоны галоўны набытак — пяць опер, большасць з іх была пастаўлена ў Мінску. Некаторыя ў Маскве, Каўнасе, Кішынёве, Самары, швейцарскім Салатурне. «Джардана Бруна», «Матухна Кураж», «Візіт дамы», «Юбілей». У пазамінулым сезоне Нацыянальны тэатр оперы і балета адзначаў 80-годдзе кампазітара прэм'ерамі яго балета «Хто я?» і новай рэдакцыяй оперы «Мядзведзь».



Больш за 10 гадоў Сяргей Альбертавіч быў дырэктарам Нацыянальнага тэатра оперы. І зрабіў па сутнасці немагчымае — вывез калектыў на гастролі ў Еўропу, на фестывалі ў Швейцарыю і Германію. Міжнароднае прызнанне дало моцны імпульс развіццю трупы.

26 чэрвеня, калі Беларусь даведалася пра смерць Сяргея Картэса і Расціслава Янкоўскага, у Нясвіжы завяршаўся фестываль «Вечары Вялікага тэатра ў замку Радзівілаў».

Тры дні фэсту аказаліся насычаныя разнастайнымі праектамі. У касцёле Божага Цела прэзентавана праграма духоўнай музыкі эпохі барока. У Канцэртнай зале замка адбыліся выступленні салістаў оперы і струннага квартэта «Серэнада». Але асноўныя падзеі музычнага фэсту разгарнуліся на галоўнай сцэне, ва ўнутраным дворыку замка. Наведнікаў свята запрасілі на аднаактовую оперу «Іаланта» Чайкоўскага, балет «Дон Кіхот» Мінкуса і гала-канцэрт «Зоркі Вялікага ў Нясвіжы».

У Беларусі ёсць салісты, якімі не перастаеш захапляцца. Як і іх новымі праектамі і прэстыжнымі гастрольнымі вандроўкамі. Тэнар Эдуард Мартынюк, харызматычны артыст, уладальнік прыгожага і пластычнага голасу, у апошнія сезоны надзвычай запатрабаваны ў еўрапейскіх оперных трупах. У Вялікім тэатры Масквы Мартынюк спявае Княжыча ў «Чарадзейцы». У Тарту — Радамэса ў «Аідзе», у Празе — Вадэмона ў «Іаланце». Апошняя па часе творчая вандроўка — у Швейцарыю, у Цюрых. У Opernhaus Zurich наш саліст быў запрошаны для выканання партыі Германа ў «Пікавай даме», адной з самых складаных у сусветным рэпертуары. Эдуард спяваў героя Пушкіна і Чайкоўскага ў трох спектаклях, падчас апошняга ішла анлайн-трансляцыя оперы на вялікі экран каля тэатра.

Дырыжорам цюрыхскай «Пікавай дамы» выступіў Станіслаў Качароўскі, а партыю Лізы спявала сапрана Аксана Дыка, вядомая ўкраінская артыстка, якая выступае сёння ва ўсім свеце — ад італьянскіх оперных труп да «Метрапалітэн». Кошт квіткоў — ад 80 да 230 еўра. Праўда, аншлагу такія сумы ніяк не перашкодзілі.

Не стамляецца выпраўляцца ва ўсё новыя творчыя вандроўкі і Аксана Волкава. У Іерусаліме, на канцэртнай пляцоўцы «Sultan's Pool» адбыўся паказ оперы Вердзі «Рыгалета» з удзелам ізраільскага опернага хору і іерусалімскага сімфанічнага аркестра. Пляцоўка славутая, вядомая з часоў Антычнасці, яна знаходзіцца на заходнім баку гары Сіён.

Волкава ўвасобіла партыю распуснай і зваблівай Мадалены, якую, дарэчы, раней спявала і ў Мінску, і ў нью-ёркскім «Метрапалітэн». У ролі Рыгалета выступіў знакаміты барытон Барыс Стацэнка, запрошаны саліст многіх прэстыжных еўрапейскіх труп.

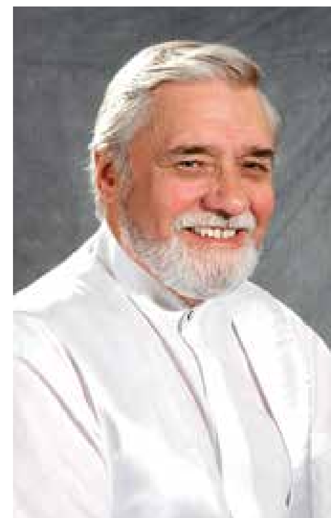
Услед за Ізраілем на пачатку ліпеня Волкава выправілася ў Каўнас. Тут сабралася моцная міжнародная каманда менеджараў і спевакоў, каб ажыццявіць запіс усё той жа оперы «Рыгалета». Дастаткова сказаць, што партыю галоўнага героя запісвае Дзмітрый Хварастоўскі, ці не лепшы Рыгалета нашага часу. Відаць, голас нашай Аксаны стаўся ідэальным для вобраза Мадалены.



ПАДЗЕЙНЫ ШЭРАГ
з Жанай Лашкевіч

На Залатым возеры можна было кружляць так, што кружылася галава. Аляксандра Іванаўна Клімава часам перажывала праз гагар — у адказны момант спектакля яны не выпырхвалі насустрач яе ўяўленню. Расціслаў Іванавіч Янкоўскі выходзіў у ролі самавітага мужа клімаўскай гераіні, дасціпнічаў пра спаборніцтва галавы з сэрцам, маўляў, хто першы адмовіць арганізму персанажа ў спагадзе, падбіваў жонку ісці ў заклад… Сямейнікі далікатна спрачаліся пра жыццё, а на самоце прасілі Бога не адбіраць іх адно ў аднаго, каб разам ці то знікнуць за возерам, ці то распусціцца, раскаціцца на кроплі ягоных хваляў…

Пастаноўку «На залатым возеры» давалі на малой сцэне



Горкаўскага тэатра. Азірнуўшыся на невялікую залу, можна было заўважыць глядацкія слёзы: артысты пераконвалі настолькі, што са старымі Тэрамі развітваліся ўсур'ёз… Да наступнага спектакля.

У сталым веку артысту даводзіцца пражываць адыход свайго персанажа не для таго, каб напалохаць публіку. Ягоная задача — насілкаваць глядзельню прагай жыцця. І праз павагу да смерці, і праз шкадаванне. Пасля «Залатога возера», чарговы раз выправіўшы персанажа ў апошні шлях за кулісу, Расціслаў Іванавіч сказаў журналісту, што верыць у лёс і смерці не баіцца. Што ад жыцця ані не стаміўся і ўспаміны пісаць не будзе… Амаль пра дзвесце роляў амаль за шэсцьдзясят гадоў — у Горкаўскім тэатры, вядома ж. Па сёлетнім 26 чэрвені, па ягоным адыходзе нам іх пісаць і пісаць.



ФОТАРАМКІ
Любові Гаўрылюк

Чым больш разважаю пра фатаграфію, тым больш відавочна, наколькі па-рознаму яна існуе ў розных прасторах — гарадской публічнай, кніжнай, выставачнай. І крыўдна, калі выкарыстоўваецца толькі як інструмент — дакументуе. Або іншая крайнасць: заблытаны, зашыфраваны артэфакт. Аднак фатаграфія ўсё роўна ідэнтыфікуецца як нешта агульназразумелае і сацыяльна значнае…
І ў гэтым я бачу тупіковы шлях: бо ведаючы — больш ці менш — базіс, мы мала можам сказаць пра надбудову. Зрэшты, і базіс фатаграфічны ведаем слаба. Тэхналогіі — магчыма, але чалавечы фактар, суб'ектнасць застаюцца невядомымі. А гэта ўсё, што так ці інакш датычыць персоны аўтара.
Далей. Інтэрпрэтацыя самой фатаграфіі. Вось некалькі прыкладаў, каб было зразумела, пра што я.
Фатаграфічныя выявы гістарычных гарадскіх пейзажаў, выстаўленыя непасрэдна на плошчы, у публічным месцы. Такіх інтэрвенцый досыць шмат. Нагадаем сербскую фатаграфію на плошчы Свабоды ў Мінску. Або ў Вільні — «Стары горад» у Старым горадзе, ён больш убудаваны і счытваецца без агаворак.
І яшчэ, да ведама: на пытанне Ігару Саўчанку, у чым каштоўнасць яго фатаграфіі, адказ быў: «У змесце». Аўтар, міжнародна вядомы як рафінаваны фармаліст, настойвае на змесце фатаграфіі, аб'яднаўшы ідэю і сюжэт у адзінае цэлае.
Вернемся ад гэтай заявы, што дае пэўную канцэптуальную рамку, да візуальных прыкладаў. Наколькі адрозніваецца мова фатаграфіі ў гэтых выпадках? Гранічна — ад настальгічна-турыстычна-займальнага да рэфлексіўнага (Томас Грункіс), ад сацыяльна значных архітэктурных даследаванняў (Алена Груодзітэ, Вітас Лужыс), да канцэптуальна закрытага («Post Ars»).
Яшчэ больш адрозніваецца кантэкст: шматлікія ідэі гэтых серый, час і месца здымкі, гісторыі падзей, злучэнне фатаграфіі з іншымі фрагментамі праектаў. Сумарны вынік, разважанне ў зусім розных прасторах — папяровай кнігі, экспазіцыі, гарадскім асяроддзі. Такім чынам, і зроблена фатаграфія па-рознаму, і працуе па-рознаму.
І мы яшчэ не казалі пра аўтараў: як яны прыйшлі да сваёй зорнай гадзіны, хто яны наогул, чаму ўдзельнічаюць у праектах і якім чынам гэта робяць.
Яшчэ асобнае кола пытанняў пра гледачоў, бо калі мы кажам «фатаграфія па-рознаму працуе», маецца на ўвазе не толькі яна сама і прастора, але і глядач.
Глядач, ад якога многае залежыць у фармаванні культурнай прасторы горада і краіны, — праблемная катэгорыя. Поле, дзе ніколі і ні ў чым нельга быць упэўненым. Раптам ён адгукаецца, раптам адбываецца абурэнне. Толькі масавыя, папулярныя рэчы маюць шанцы на прызнанне, але прызнанне ў часе — гэта зусім іншае.



1.

1. Архітэктурныя доследы Томаса Грункіса.



ГУЛЬНЯ Ў БІСЕР
з Наталляй Гарачай

Больш нельга. Сапраўды, больш нельга быць тым, хто не вырашыўся на ўласнае мерkаванне, хто трывае ў міфічным нейтралітэце, хто лічыць: таго, што ёсць, — дастаткова. Не стае моцы без паблажлівасці ці раздражнення ўспрымаць стэрэатыпныя выказванні, навязаныя нам сістэмай, якая з касцяка і базісу пераўтварылася ў клетку. Больш нельга быць тым, хто не імкнецца да статусу «вечны студэнт», хто не правярае штодня свае словы на актуальнасць, жыццёвасць, важкасць. Нельга больш перакульваць дагары нагамі падстаўовыя сэнсы і з'явы, выкрываючы ўласнае нежаданне разбірацца ў пытаннях і вызначаць персанальную неперабарлівасць як творчы падыход ці прыхільнасць да класічных традыцый… Больш нельга падмяняць паняцці, рабіць сінонімамі «сучаснае» і «найноўшае» мастацтва, прыпудрыўшы паверх «актуальным артам». Калі нехта да гэтае пары не ўсведамляе, што «фемінізм» — не блазенства, але і рэальная частка нашага жыцця і ягоная прысутнасць у мастацтве настолькі ж натуральная рэч, як жаночыя галасы на выбарах і як адукацыя для дзяўчынак у максімальна шырокім спектры, а не толькі ў справе вядзення хатняй гаспадаркі, то ў мяне для вас дрэнныя навіны: перад намі стаяць пытанні ўжо зусім іншага кшталту і вырашаць іх трэба зараз. Пакуль андэграўнднае мастацтва ў нас асацыюецца з маргінальным, а альтэрнатыўнае звязаецца з непадпарадкаваннем, мы маем шанцы выдаткаваць занадта шмат часу на элементарную пабудову камунікацыі ў сваім жа асяродку — між мастакоў, галерыстаў, крытыкаў ды кіраўнікоў арт-устаноў…
Парадокс сучасных дыскусій палягае ў наступным: тое, што здаецца вызначаным і ясным і з чым мы без сумневу пагаджаемся, паколькі ўважаем гэта бясспрэчным, становіцца тым, што павінна быць тэматызавана і разгледжана да пачатку наступнай размовы, тым, з чым большасць удзельнікаў размовы мусяць быць загадзя згодныя. Вось чаму мне падаецца неканструктыўным некрытычна ставіцца да здагадкі, што мастацтва існуе ў нейкім «вечным» абліччы, як і да здагадкі пра магчымасць свабоднай камунікацыі ў арт-сферы. Камунікацыя, па сутнасці, ёсць «зносіны інфармацыямі». І даўно не выклікае спрэчак сцвярджэнне, што тэрмін «мастацтва» — гэта адкрытае паняцце, дзе адкрытасць разглядаецца як здольнасць арту ўзбагачацца новымі творамі, паняццямі ды тэрмінамі, якія іх апісваюць. Можна доўга распавядаць пра тое, што мадэрнізм ды постмадэрнізм знішчылі высокі дух мастацтва, можна расчулена дзяліцца трагедыяй па «страчаных традыцыях» і лічыць сябе барацьбітам за тыя лепшыя каштоўнасці, якія адышлі ў нябыт. Але блытаніна, узніклая на ўзроўні камунікавання, паглядае на арт-суполку са сваёй укаранёнай пазіцыі і вымушае зноў і зноў ставіць пытанне пра сённяшні дзень і актуальныя для яго з'явы. Ці ўдасца пазбегнуць памылак? Відавочна, не, але паменшыць і падгабляваць вострыя вуглы для ўсеагульнай карысці — адназначна, так.

«RE1IKT». «Лекавыя травы».
CD. Аўтарскае выданне, 2015.



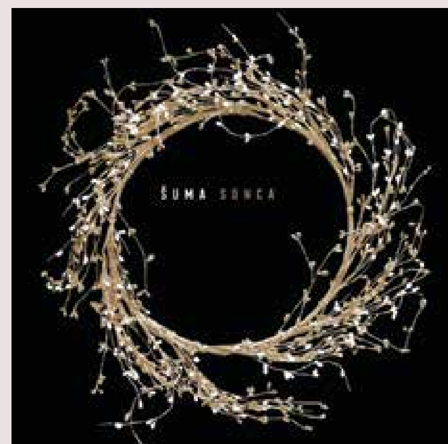
Альбом атрымаў шмат першых месцаў па выніках розных апытанняў. І не без падставы: у цэлым гэта моцна знітаваная, прадуманая, можна нават сказаць канцэптуальная праграма, якая (што здараецца — асабіста для мяне — не так часта) прымушае час ад часу вяртацца да яе і пераслухоўваць змешчаны на дыску матэрыял. Музыкі спраўна балансуюць паміж аўтарскімі творамі («Зрушаны свет») і песнямі, у аснове якіх ляжаць народныя тэксты («Хадзіла галота...», «Чаго ты, лося...»). І часам нават складана зразумець, дзе што закладзена ў падмурак: аўтэнтыка ці арыгінальны матэрыял. Дзіва: канцэртпрэзентацыя ў Мінску сабраў вялікую, як да выступаў айчынных рок-музыкаў, аўдыторыю — недзе пад 1000 чалавек.
Што істотна: удзельнікі групы не прыдумваць анічога новага, знаходзячыся ўцэлым у рэчышчы рок-мэйнстрыму. Проста робяць сваю справу адказна і ўдумліва. У параўнанні з папярэдняй праграмай «Рэкі прабілі лёд», у гэтай усё зроблена заўважна прасцей, але тая простасць — вось жа неспадзеўка! — выклікае адваротны эфект, калі літаральна кожны твор пачынае спакваля адкрываць новыя і новыя сэнсавыя ды эмацыйныя пласты. Разам з тым хацелася б большай эмацыйнай разнастайнасці, бо агульны настрой праграмы ўсё ж даволі маркотны, і гэта вядзе да пэўнай аднастайнасці кампазіцый. Дый лід-вакал дзе-нідзе вымагае большай дакладнасці. Адначасова «Лекавыя травы» пакідаюць па сабе і інтрыгу: а што будзе далей? Якой будзе наступная праграма і ці будзе яна наогул? Бо, як вядома, напярэдадні запісу плыткі гурт быў на мяжы знікнення. Аднак пазбег гэтага і запісаў праграму, што напэўна ўвойдзе ў спіс лепшых здабыткаў беларускай рок-музыкі.

«ESSA». «Niamiha».
CD. «Crivia Records», 2015.



Мастак і музыка Тодар Кашкурэвіч не спыняе эксперыментаў, здольных разгайдаць музычны рынак краіны. Канешне ж, не ў такой ступені, каб усе кінуліся слухаць здабыткі мультымедыйнага, так бы мовіць, гурта «ESSA». Бо як кожны эксперыментатар, Тодар спачатку, думаецца, распрацоўвае канцэпцыю праграмы, а потым адбірае матэрыял і патрэбных музыкантаў. Гэтым разам сярод іх апынуліся спявачка Вольга Дзядовік-Кашкурэвіч, даўнія ягоныя партнёры з Літвы саксафаніст Пятрас Вішняўскас, выканаўца на народных інструментах Гвідас Ковера і іншыя.
Увасобленая ў гонар рэчкі Нямігі, праграма спалучае ў сабе архаічныя народныя творы, беларускія і літоўскія, з тым, што можна называць гукавым дызайнам: гарадскімі шумамі, іншымі, часам пазамузычнымі эфектамі («Метро “Няміга”»), гучаннем бляхі і грукатам арматуры. Як можна здагадацца, запісваўся альбом у два прыёмы. І, што цікава, некаторыя кампазіцыі, створаныя дуэтам Кашкурэвічаў, паўтараюцца на плытцы ўжо ў больш пашыраным інструментальным варыянце («Кроплі», «Жыў-быў, ды няма»). Дапоўнены ж альбом, аздоблены графікай Арлена Кашкурэвіча, відэакліпам на песню «Пярун, Пяруне», рэжысёр Ягор Сурскі. У цэлым праграма «Niamiha» — добрая ілюстрацыя таго, якія працэсы адбываюцца ў андэграўндзе беларускай музыкі, звязанай з народнай спадчынай. Шкада, што ў асяроддзі ўмоўна званай афіцыйнай эстрады падобныя працэсы наогул адсутнічаюць! А пасля знаёмства з такімі праектамі, як «Niamiha», народныя песні ў выкананні многіх калектываў дзяржаўнага рангу слухаць зусім не цікава. І яшчэ варты ўвагі факт: пісалася плытка ў сціплай хатняй студыі Тодара ў мястэчку Ракаў...

«ŠUMA». «Sonca».
CD. «Sunwoofer», 2016.



Гэты альбом, як і папярэдняя праграма гурта «Жніво», напэўна збярэ важкі ўраджай розных узнагарод за 2016 год. Але мяне асабіста ён больш расчараваў, чым узрадаваў. І вось з якой прычыны.
Сама спроба сумясціць народныя спевы з актуальнымі напрацоўкамі ў галіне электроннай музыкі пярэчанняў не выклікае. Усё, зрэшты, залежыць ад густу і адоранасці аранжавальнікаў. І тое збольшага атрымалася ў альбоме «Жніво»: фолк і электроніка апынуліся ў прыязных стасунках. Гэтым жа разам удзельнікі гурта свядома вырашылі змяніць стылістыку ў бок музыкі больш прыкладнога характару: адштурхнуўшыся ад фолку, стварыць праграму, цалкам і выключна разлічаную на паказ на клубных пляцоўках. Трэба прызнаць: атрымалася! Адно што фальклорная аснова тут не з'яўляецца першапачатковай, а выступае ў якасці нейкага прыдатку. Баланс спаткання дзвюх музычных стыхій парушыўся: фолк адышоў на задні (для мяне — вельмі аддалены) план, на авансцэну выйшла ўласна электроніка з яе сэмпламі ды бітамі. Паслухаўшы «Сонца» падчас канцэртнай прэзентацыі, быў расчараваны і пайшоў, неінтэлігентна нават не дачакаўшыся заканчэння, што бывае са мной надзвычай рэдка.
Разумею мэту музыкаў: за кошт прадукту, якога дагэтуль у Беларусі не было, прывабіць моладзь да беларускай мовы. Магчыма, праз тое, што агітаваць за мову мяне не трэба, «Сонца» і не вельмі ўсцешыла. Здараецца і так. Аднак застаюся пры тым, што пісаў з нагоды «Жніва»: адказнасць цалкам кладзецца на аранжавальніка. Калі справа датычыць фальклору, неабходна быць асабліва ўважлівым. Бо як мала густу і пачуцця меры, глеба пад нагамі пачынае хістацца, і гэта адбіваецца на выніку.

Выніковы твор, або Дзесяць пунктаў размовы пра каталог

МАГЧЫМА, ПАСЛЯ ЗАКАНЧЭННЯ ВЫСТАВЫ, НАТХНІЎШЫСЯ ВЫНІКАМІ, ВЫ ЗАХОЧАЦЕ І ДАЛЕЙ УДЗЕЛЬНІЧАЦЬ У НОВЫХ СУМЕСНЫХ ДЫ ПЕРСАНАЛЬНЫХ ПРАЕКТАХ. ВЫСТАВА — ГЭТА ЧАСТКА ВАШАЙ АСАБІСТАЙ, А МО І СУСВЕТНАЙ ГІСТОРЫІ. ТАМУ ТАКІМ ВАЖНЫМ АКАЗВАЕЦЦА ФАКТ НАЯЎНАСЦІ КАТАЛОГА, ЯКІ АДЛЮСТРОЎВАЕ СУТНАСЦЬ ПРАЕКТА, ЯГО ЭНЕРГІЮ І МЭСЭДЖ І ДА ТАГО Ж З'ЯЎЛЯЕЦЦА ДАКУМЕНТАЛЬНЫМ СВЕДЧАННЕМ ПЭЎНАГА ЭТАПУ ВАШАГА ШЛЯХУ. ДОБРЫ КАТАЛОГ ПЕРСАНАЛЬНАЙ ВЫСТАВЫ — ТАКСАМА ТВОР МАСТАЦТВА. ЁН БУДЗЕ ПРАЦАВАЦЬ НА ВАС ЯШЧЭ ШМАТ ГАДОЎ ПАСЛЯ ТАГО, ЯК АДБЫЎСЯ ПРАЕКТ. КАТАЛОГ — АБСАЛЮТНА НЕЗАМЕННЫ МАТЭРЫЯЛ У ПРАСОЎВАННІ І ПРОДАЖЫ ТВОРАЎ. ЛЮБЫ, КАМУ ВЫ ПАКАЖАЦЕ СВАЕ ФАТАГРАФІІ Ў КАТАЛОГУ, АДРЭАГУЕ ЗНАЧНА БОЛЬШ ЖЫВА, ЧЫМ КАЛІ ВЫ АДКРЫЕЦЕ ГЭТЫЯ Ж ФОТАЗДЫМКІ НА КАМПАКТ-ДЫСКУ АБО НА СТАРОНЦЫ Ў ІНТЭРНЭЦЕ. НАЯЎНАСЦЬ КАТАЛОГА КАЖА АБ САМАПАВАЗЕ І АМБІЦЫЯХ АЎТАРА. ГЭТАЯ КНІГА ПАВІННА ЎТРЫМЛІВАЦЬ У САБЕ ЎСЕ ТВОРЫ (1) І ПРАДСТАЎЛЯЦЬ ІХ У ДОБРАЙ ЯКАСЦІ, З УКАЗАННЕМ ПАМЕРУ АРЫГІНАЛАЎ, ТЭХНІКІ (2). ВЫДАТНА, КАЛІ ТАКАЯ ПУБЛІКАЦЫЯ СУПРАВАДЖАЕЦЦА ТЭКСТАМ КУРАТАРА ВЫСТАВЫ (3), МАСТАЦТВАЗНАЎЦЫ (4) АБО ВАШЫМІ ЎЛАСНЫМІ КАМЕНТАРАМІ НА РОДНАЙ І АНГЛІЙСКАЙ МОВАХ (5). АСАБЛІВА ГЭТА ВАЖНА, КАЛІ Ў ДАЛЕЙШЫМ ВЫ ЗБІРАЕЦЕСЯ ПАДАРОЖНІЧАЦЬ І ВЫСТАЎЛЯЦЦА Ў РОЗНЫХ КРАІНАХ. ЯШЧЭ ДА ПАЧАТКУ РАБОТЫ НАД КАТАЛОГАМ ТРЭБА ЎСВЯДОМІЦЬ, ЯКІ ПАТРЭБЕН НАКЛАД ВЫДАННЯ (6), ЯК ЁН БУДЗЕ РАСПАЎСЮДЖВАЦЦА (7) І З ЯКОЙ КАМАНДАЙ (8) ВЫ ПЛАНУЕЦЕ ПРАЦАВАЦЬ. НЯБЛАГА ЗАГАДЗЯ ВІЗУАЛІЗАВАЦЬ ВОКЛАДКУ І ДЫЗАЙН (9) ДЫ ПАДУМАЦЬ НАД ПРЭЗЕНТАЦЫЯЙ КАТАЛОГА (10) ПА ВЫДАННІ.

1. Выдатна, калі куратар працы над каталогам і куратар праекта — адзін і той жа чалавек. Ён адбярэ фотаздымкі экспазіцыі, вылучыць галоўнае, падсумуе вынікі ды скіруе ўвагу на базавы мэсэдж. Праект у каталогу павінен выглядаць завершана, цэласна і ўпэўнена.

2. Самы лепшы фатограф падчас праекту зрабіў самыя лепшыя здымкі вашых твораў. Яны апрацаваныя, якасныя, дэталізаваныя, падрабязныя і атмасферныя. Задача для куратара: адабраць неабходную колькасць, скласці спіс з назвамі і тэхнічнымі характарыстыкамі, прасачыць за макетамі старонак і спраўдзіць адпаведнасць подпісаў выявам.

3. Інфармацыя, якая змяшчаецца ў каталогу, павінна ў першую чаргу дапамагаць чытачам і цікаўным арыентавацца ў праекце, а таксама быць для іх карыснай і паўнавартаснай. Выказванні куратара могуць быць тлумачэннем да фотаздымкаў ці наадварот — выявы могуць стаць ілюстрацыямі да апісання праекта.

4. У каталогу можа быць апублікаваны зварот афіцыйных асоб, арганізатараў выставы да яе ўдзельнікаў і наведнікаў. У пачатку выдання або асобных яго раздзелах могуць размяшчацца аналітычныя артыкулы, крытычныя нататкі і выказванні. Асаблівым шыкам лічыцца змяшчэнне хвалебных водгукаў на праект ад вядомых і аўтарытэтных прадстаўнікоў арт-супольнасці.

5. Двухмоўе ці нават трохмоўе! Не шкадуйце рэсурсаў на добрых перакладчыка і карэктара.

6. Памер накладу залежыць ад многіх фактараў: вашага матэрыяльнага стану, дамоўленасці з друкарняй, магчымасцей для распаўсюду, уласных амбіцыяў і актуальнасці праекта. Высвятліце, наколькі праект важны для нашчадкаў і ці варты ён таго, каб з'явіцца ў кнігарнях ды бібліятэках. Адсачыце водгукі, вызначце запатрабаванасць яго працягу ў папяровым выглядзе ды далучыце да падлікаў колькі дзясяткаў асобнікаў, якія вы раздорыце галерэям, куратарам, крытыкам і свайму блізкняму асяроддзю.

7. Не любое выданне можна выставіць на продаж, парайцеся з друкарняй на гэты конт. Калі ў вас камерцыйныя планы, яшчэ да публікацыі накладу пакажыце макет кнігарням і вызначце попыт — гэта спросціць вам падлікі і пазбавіць ад непатрэбных чаканняў.

8. Стварэнне каталога — гэта асобны праект унутры выставы. Досвед працы з камандай паказаў, што правільна выбудаваныя адносіны з куратарам, карэктарам, перакладчыкам, дызайнерам і друкарняй — заклад таго, што на рукі вы атрымаеце выданне, за якое не будзе сорамна.

9. Пры асабістай сустрэчы раскажыце дызайнеру аб сваіх пажаданнях як мага больш падрабязна, калі ў вас сваё бачанне — намалюйце эскіз, а далей дайце яму поўную свабоду дзеянняў. Хай ён прапануе два-тры варыянты дызайну на выбар. Памятайце, што макет павінен быць зроблены дакладна ў адпаведнасці з патрабаваннямі друкарні. Паспрабуйце пракантраляваць працэс: дамоўцеся аб вывадзе колерапроб і зацвердзьце іх, перш чым будзе надрукаваны наклад.

10. Распавядзіце ўсім, што каталог адбыўся, — збярыце экспертаў, што працавалі над вашым праектам, пазавіце спікераў, стварыце мерапрыемства і праверце на справе, ці вартыя вашыя высілкі таго, каб пругкія каляровыя старонкі працягвалі расповед пра вашую работу нават тады, калі вы ўжо пачалі працу над новай.



Балет «Клеапатра» ў Беларускім музычным тэатры

БЕДУІНКІ З КАСТАНЬЕТАМІ

Наталля Ганул

Вынікам плённага культурнага дыялогу Беларусі і Азербайджана зрабіліся дзве летнія прэм'еры ў сталічных тэатрах, дзве буйныя балетныя пастаноўкі: «Каханне і смерць» Палада Бюльбюль-аглы і «Клеапатра» Гяльсят Шайдулавай.

Сімвалічны і манкі вобраз Клеапатры, напоўнены міфічнымі фарбамі, як магічны крышталь,ззяе скрозь стагоддзі, прывабліваючы мастакоў розных стылявых напрамкаў усяго свету. Старонкі з жыцця апошняй егіпецкай царыцы — сюжэт, што не траціць актуальнасці, і гэта, безумоўна, вельмі дакладнае менеджарскае рашэнне, каб заваяваць глядацкія сімпатыі. Гарачыя жарсці, якія прымушаюць наведвальніка забыць пра шэрую штодзённасць, усходняя экзотыка, пачуццёвасць самога балетнага жанру — усё гэта прадвызначае многія фактары поспеху спектакля на абраную тэму. З ініцыятывы нашага Музычнага тэатра азербайджанскія калегі прапанавалі сваю арыгінальную харэаграфічную версію папулярнай гісторыі.

У рашэнні сюжэтнай лініі ўсё гранічна ясна і прадказальна. Барацьба за трон, каханне Цэзара і яго забойства вызначаюць канву першай дзеі. Другая маляўніча прадстаўляе егіпецкую экзотыку, на яе фоне разгортваецца гарачае каханне Клеапатры і Марка Антонія. Драматычны фінал завяршаецца гібеллю палкаводца і пакутамі галоўнай гераіні.

Вядома, глядач, які ведае сучасныя магчымасці балетнага мастацтва, будзе здзіўлены высокай ступенню ілюстрацыйнасці пастаноўкі. Нумарная структура спектакля пабудавана па прынцыпе злучэння рознахарактарных батальных і пабытовых эпізодаў. Цэнтральнымі ў дзвюх дзеях вылучаюцца дуэтныя сцэны Клеапатры са сваімі каханкамі. Балетмайстарка Медына Аліева ў аснову пластычнага рашэння паклала ідэю ажыўлення егіпецкіх фрэсак, пазіцыянуючы абраную стылістыку як харэаграфію «ламаных поз». Таму ўзнікаюць застылыя профільныя паставы, звернутыя да сонца далоні, агульны запаволены тэмпарытм, стылізаваныя тунікі, егіпецка-рымская арнаменталістыка і сімволіка ў дэкарацыях (мастачка-пастаноўшчыца Інара Асланава). У нумарах тыпу «экшан» і характарыстыцы мужчынскіх галоўных партый пераважае харэаграфія а-ля «Спартак» Грыгаровіча.

Вось тут і хацелася «ўскладніць» немудрагелістасць карцінкі глыбінёй музычнага шэрагу, але і гэтая пазіцыя апынулася не надта моцнай. Прагучала эклектычная музычная партытура, у аснове якой — хутка засваяльны набор жанравых клішэ (лезгінка, вальс, лацінаамерыканскія танцы, музыка з усходне-фальклорным каларытам), меладычных штампаў з адгалоскамі галівудскіх хітоў і пентатонікі японскіх анімэ. Вядома, нельга не адзначыць меладычныя здольнасці Гяльсят Шайдулавай, вылучаюцца асобныя яркія фрагменты ў лірычных сцэнах, але накіраванасць на «масавую культуру», кліпавасць мыслення і стылявая стракатасць партытуры зніжаюць узровень яе ўспрымання. У дадатак з прафесійнага пункту гледжання здзівіла, што ў партытуры ёсць і сааўтар. Аранжыроўка належыць маскоўскаму музыканту Міхаілу Фадзееву. Адпаведна ўсе пытанні па аркестроўцы варта адрасаваць яму. Сярод удалых знаходак адзначым увядзенне экзатычных тэмбраў — альтовай флейты і антычных талерачак.

Вяртаючыся да спрэчкі пра аўтарства і ролю кампазітара ў балетным спектаклі, у дадзеным выпадку даводзіцца са шкадаваннем канстатаваць факт калектыўнай «безасабовай» творчасці. А скіраванасць на «неспрактыкаванага гледача» пацвярджае сапраўдны «цвік» балета: «спакушальная» ламбада бедуінак з кастаньетамі пад лацінаамерыканскія рытмы! Што ж, цалкам адпавядае слогану «хлеба і відовішчаў», і нават дастаткова эфектна... Больш за тое, здаецца, неназойлівасць музычнага шэрагу, наяўнасць у ім слыхавых штампаў, якія выдатна ўспрымаюцца, насамрэч могуць зрабіць гэты сцэнічны твор прыемным баўленнем часу.

Аналізуючы пастаноўку, задаеш сабе пытанне: ці склалася яна ў адзінае мастацкае цэлае? Падаецца, наўрад ці можна адказаць станоўча. Пасля прагляду застаецца адчуванне эклектычнага дзеяння, набору асобных больш ці менш эфектных кампанентаў. Разам з тым адзначым, што выканальніцкім поспехам спектакля сталі партыі пратаганістаў — егіпецкай прыгажуні ў інтэрпрэтацыі далікатна-вытанчанай Аляксандры Ракаўскай, брутальна-выразнага Сяргея Глуха ў абліччы Юлія Цэзара і энергічна-актыўнага Марка Антонія — Цімафея Вайткевіча. Хацелася б згадаць якасную працу дырыжоркі Марыны Траццяковай, пад яе кіраўніцтвам аркестр гучаў пераканаўча і стройна.

Напрыканцы разважанняў над мастацкімі каштоўнасцямі новага твора задамо колькі рытарычных пытанняў. А што будзе з балетнымі партытурамі, якія ляжаць у сталах беларускіх кампазітараў? Чаму, напрыклад, прадстаўлены шырокаму гледачу балет «Хто я?» нядаўна памерлага Сяргея Картэса толькі двойчы ўпрыгожыў сцэну Нацыянальнага тэатра і больш за год пастаноўка не аднаўляецца? Ці знойдзецца магчымасць сцэнічнай рэалізацыі цудоўнай сімфанічнай партытуры — балета «Клеапатра» Вячаслава Кузняцова? А можа, хаця б частку з усяго гэтага мы ўбачым на сцэне Азербайджанскага тэатра оперы і балета? Гэта было б выдатным працягам культурнага дыялогу паміж нашымі краінамі.



ЕГІПЕЦКАЯ ФЕЕРЫЯ? НЕ ТОЛЬКІ...

Таццяна Мушынская

Трапляеш на чарговую прэс-канферэнцыю перад прэм'ерай. Пастановачная брыгада шчыра дзякуе кіраўніцтву тэатра. Кіраўніцтва на ўсе лады хваліць пастаноўшчыкаў. А яны разам і паасобку — выканаўцаў. Мо нас чакае сустрэча з сапраўдным шэдэўрам? Сам спектакль такія эмоцыі звычайна зніжае або нават знішчае.
Што ў новай «Клеапатры» вартае і прывабнае? Адразу заўважу: тэатр зрабіў твор, на які будзе хадзіць публіка. Складнікі папулярнасці — эфектная назва, водгулле даўняй старажытнаегіпецкай і рымскай гісторыі. Любоўная інтрыга, загадкавасць і харызматычнасць асобы егіпецкай царыцы, яе стасункі з Цэзарам і Маркам Антоніем. Гледача вабіць экзотыка. Усходнія танцы заўжды прынадныя. І таму, што яны апрыёры прасякнуты эратычнасцю. І таму, што касцюмы зваблівa блішчаць і ззяюць.
Першая сцэна балета робіць уражанне. Егіпет. Гарачае паветра, мроіва. Загадкавы Усход. Аляксандра Ракоўская танцуе царыцу, артыстка надзвычай эфектная — высокая, стромкая. У яе выразная пластыка, прыгожыя рукі, гордая пастава. У такой гераіні сапраўды адчуваеш загадкавасць, таямніцу, вялікую жаночую прывабнасць. Кантраст паміж сціплай і мілай дзяўчынай, якую я бачыла на прэс-канферэнцыі, і ўладарнай, ракавой царыцай, што паўстала ў спектаклі, моцны. Цяжка паверыць, але для Аляксандры гэта першая вядучая партыя.
Вобраз Цэзара (Сяргей Глух) не такі разнастайны, герой досыць статычны. Велічны і закаханы. Часцей ходзіць, чым танцуе. Багацця фарбаў, харэаграфічных і акцёрскіх, відавочна не стае. Марк Антоній (Цімафей Вайткевіч) шмат у чым кантрастуе з Цэзарам. Ён больш малады. Кучаравы, азартны і славалюбівы. Танцоўшчык тэхнічны, віртуозныя варыяцыі выконвае лёгка і нязмушана.
Да станоўчых бакоў новай «Клеапатры» я б аднесла і разнастайнасць танцавальных мелодый і рытмаў. Яны дастаткова добра кладуцца на вуха, пад іх лёгка танцаваць. Тым больш што ў спектаклі хапае персанажаў. Шмат у балеце выразных і яркіх касцюмаў (мастачка Інара Асланава). Што да сцэнаграфіі, дык у егіпецкіх эпізодах яна больш абагуленая і пераканаўчая, у сцэнах Рыма ёсць ілюстрацыйнасць.


1.

Цяпер некаторыя сур'ёзныя заўвагі. Першая — наконт музыкі і партытуры. На прэс-канферэнцыі Адам Мурзіч, мастацкі кіраўнік тэатра, нагадаў, што «Клеапатра» — чацвёрты праект Музычнага, у якім актыўна ўдзельнічаюць майстры з Азербайджана. Ранейшыя спектаклі — гэта балет «Тысяча і адна ноч», музычная камедыя «Вясельны кірмаш», мюзікл для дзяцей «Прыгоды Кая і Герды». Прычым у апошнім музыка належала якраз Гяльсят Шайдулавай.
Увогуле тэатр мае права звяртацца да якога заўгодна кампазітара і пастаноўшчыка. Але ў двух вядомых беларускіх творцаў — Вячаслава Кузняцова і Сяргея Бельцюкова — ёсць гатовыя партытуры балетаў з такой самай назвай — «Клеапатра». Музыку першага планавалася ўвасобіць у Нацыянальным тэатры оперы і балета. Славуты Вячаслаў Окунеў нават зрабіў эскізы сцэнаграфіі, і яны ўражваюць амаль касмічным размахам. Але штосьці не склалася. Відавочна, у дзвюх труп розны колькасны склад, магчымасці і, шчыра скажам, розны бюджэт. Але задам рытарычнае пытанне: ці варта заказваць музыку аўтару з іншай краіны, калі ёсць дзве гатовыя партытуры той жа назвы ў беларускіх кампазітараў?
Мне запярэчаць: маўляў, Гяльсят Шайдулава, родам з Баку, з адукацыяй, набытай у Маскоўскай кансерваторыі (фартэпіяна і кампазіцыя), магчыма, лепш адчувае псіхалогію егіпцянкі Клеапатры. Тым больш у яе шмат камерных і сімфанічных сачыненняў. Як сведчыць усюдыісны Інтэрнэт, Шайдулава піша песні для расійскай эстрады, у яе ёсць вопыт музычнага суправаджэння навагодніх шоу ў маскоўскім комплексе «Алімпійскі», ёй належыць музыка навагодняга шоу «Таму што зіма — гэта здорава» і лядовага прадстаўлення «Па шчучыным загадзе». А яшчэ Гяльсят — аўтарка мюзіклаў «Снежная каралева» і «Салавей-разбойнік», увасобленых сумесна Маскоўскім тэатрам эстрады і Акадэміяй дзіцячага мюзікла.
Ды справа ў тым, што спадарыня Шайдулава пісала толькі клавір (дакладней, дасылала ў Мінск медыяфайлы, з якімі працавала балетмайстарка Медына Аліева). А аркестроўку музыкі рабіў, як сцвярджае сайт тэатра, «выдатны маскоўскі аранжыроўшчык, заслужаны артыст Расіі Міхаіл Фадзееў». Не маю нічога супраць яго як творцы. Думаю, чалавек ён дастаткова вопытны, мае густ. У новай «Клеапатры» хапае эпізодаў (асабліва лірычна-дуэтных, камерных), адметна і цікава аркестраваных. Але хапае (асабліва ў ваенна-масавых і кульмінацыйных сцэнах) празмернага ўжывання медных і барабанаў. Тут, на маю думку, густ яму здраджвае. Бо падыход — чым грамчэй, тым лепш — прыдатны для эстрады, але не для спектакля ў акадэмічным тэатры.
Кампазітар, які не можа напісаць аркестроўку ўласнага балета?! Як кажуць, «шок — гэта па-нашаму»! Чаму? Верагодна, рэдка гэтым займаўся. Не ўяўляю сітуацыю, каб хто-небудзь з вучняў Яўгена Глебава або Дзмітрыя Смольскага, напісаўшы клавір балета, пачаў шукаць аркестроўшчыка ці аранжыроўшчыка. Наша музычная грамадскасць абвінаваціла б яго ў непрафесійнасці, спапяліла б гневам і абурэннем. З яго б кпілі і здзекаваліся.



Што да харэаграфіі. Безумоўна, пастаноўшчыца Медына Аліева шмат думала над яркім і эфектным увасабленнем музыкі. Шукала і перабірала выяўленчыя крыніцы (фрэскі, насценныя роспісы), каб знайсці для Клеапатры, двух закаханых у яе мужчын, а таксама эпізадычных герояў ды шматлікага кардэбалету адпаведную пластычную мову. Спалучыць, умоўна кажучы, танец народны з класічным. Але тыя ж роспісы і фрэскі нямыя, нерухомыя. Таму трэба было шмат дадумваць. У многіх эпізодах гэта атрымалася. Прываблiваюць харэаграфічным малюнкам дуэты, дастаткова складаныя, з разнастайнай лексікай і віртуознымі падтрымкамі. Розныя па тэмпарытму, малюнку шматлікія танцы ў егіпецкіх сцэнах. Так што з фантазіяй у Медыны Аліевай усё ў парадку.

Увогуле стваральнікі спектакля прапанавалі досыць камернае рашэнне сюжэта. Магчыма, яно абумоўлена тым, што трупа класічнага балета ў калектыве невялікая, складае толькі 35 чалавек. І артыстам, занятым у эпізадычных ролях, даводзіцца неаднойчы пераапранацца. А калі заглыбіцца ў структуру пастаноўкі, яе драматургію, дык заўважаюцца непрадуманыя моманты і пэўныя хібы. У выніку якіх, няхай не крыўдуюць стваральнікі «Клеапатры», балет часам успрымаецца як яркі, вынаходлівы канцэрт на тэмы егіпецкага танца.

Мяркую, над лібрэта працавалі разам кампазітар і балетмайстар. Але калі задумацца: які канфлікт праходзіць праз увесь спектакль? Сутыкненне медытатыўнага, наіўна-гарманічнага Егіпта і ваяўніча-агрэсіўнага Рыма? Дык Рыма ў пастаноўцы надзвычай мала, ён прысутнічае ў адной карціне. Клеапатра змагаецца з братам і сястрой, што прэтэндуюць на ўладу? Ды яна досыць хутка са сваякамі распраўляецца. Праўда, з дапамогай Цэзара. Рым незадаволены паводзінамі Антонія? Але той сюжэтны паварот узнікае толькі ў фінале 2-й дзеі. Эпізоды можна было вырашыць праз эфектную сцэну бітвы. А то вынікае, што войска ў Антонія, які займаўся выключна балямі і любошчамі, не засталося. Яго, эфектнага прыгажуна і славутага палкаводца, ловяць два рымскія легіянеры, як нейкага, прабачце, дробнага злодзея. Мне здаецца, што гэта «жаночае» ўяўленне пра вайну. Атрымалася не трагедыя, а амаль «вайнушка». У той жа час сцэна смерці Цэзара вырашана дастаткова пераканаўча — і менавіта праз танец.

Засмучае абсалютнае падабенства мізансцэн падчас знаёмства царыцы з першым і другім героямі. Абодва прыходзяць у розны час заваёўваць Егіпет. Кожны бачыць Клеапатру, спыняецца, слупянее. Далей пачынаецца разгорнутае любоўнае адажыа. Пасля смерці Антонія царыца, вядома, у адчаі. Але ў наступнай сцэне (эпілог, погляд праз гады і стагоддзі) спакойна ўзмахвае залацістымі крыламі. Чытай:ператварылася ў легенду.

Дадам, што адзенне легіянераў Цэзара і Антонія дужа нагадвае сцэнічныя касцюмы балета «Спартак», які быў пастаўлены яшчэ ў 1956-м балетмайстрам Леанідам Якабсонам. Для таго, хто гэта ведае, элемент архаікі бясспрэчны. Але, мяркую, некаторыя эпізоды балета можна змяніць і ўдасканаліць.

Складваецца ўражанне, нібы новы спектакль шмат у чым разлічаны на гледача, які не мае вялікага досведу ў мастацтве. Што ён ні ўбачыць, тое і будзе ўспрымаць як адкрыццё. Галоўнае, каб на сцэне ўсё ззяла і зіхацела! Памятаю выдатную пастаноўку Вахтангаўскага тэатра, які паказваў у Мінску шэкспіраўскую трагедыю «Антоній і Клеапатра». У галоўных ролях былі Міхаіл Ульянаў і Юлія Барысава. Памятаю балет «Антоній і Клеапатра» (музыка Эдуарда Лазарава, харэаграфія Ігара Чарнышова) і эстонскую балерыну Кае Кырб у партыі егіпецкай царыцы. Гэта быў, прабачце, зусім іншы ўзровень. А хто не бачыў славуты гістарычны фільм «Клеапатра» з Элізабет Тэйлар і Рычардам Бёртанам?! Зразумела, параўноўваць амерыканскую стужку, якая мела бюджэт у 44 мільёны долараў, і магчымасці нашага Музычнага тэатра не варта і нават некарэктна. Але параўнанні мастацкія, сюжэтныя і вобразныя напрошваюцца самі. Ад іх нікуды не дзенешся.

Такім чынам, уражанні ад новай балетнай «Клеапатры» розныя. Але суцешу кіраўніцтва тэатра: для гледача абсалютна не істотна, як напіша крытык, добразычліва ці прыдзірліва. Глядач давярае выключна меркаванням знаёмых і сарафаннаму радыё. Новае, яркае? Пойдзем і прагаласуем рублём. У беларускім тэатры ўвогуле (і Музычным тэатры ў прыватнасці) каса, бывае, перамагае высокае мастацтва. Невыпадкова выдатныя спектаклі «Мефіста» або «Дванаццаць крэслаў» на афішы надоўга не затрымаліся. З многіх прычын. А вось візуальна яркая, але разам з тым надзіва пошлая «Блакітная камея» (чаго варты адзін толькі радок з арыі Кацярыны II — «Зачем нужны мужчины? Есть разные причины!») аказалася на працягу многіх сезонаў найбольш запатрабаванай пастаноўкай. На яе прадаюцца самыя дарагія квіткі. «Камея» корміць.

Вось у такіх умовах існуе сучасны тэатр. Глядач у пераважнай большасці хоча, каб яго забаўлялі і весялілі. Каб ён пераключыўся, адпачыў ад напружанай, надакучлівай ці сумнай працы. Інакш кажучы, няхай жыве рэлакс! Ён быў, ён ёсць і ён будзе…

Віват, «Клеапатра», віват?

1. «Клеапатра». Сцэна са спектакля.

2. Аляксандра Ракоўская (Клеапатра), Цімафей Вайткевіч (Марк Антоній).

Фота Марыі Каляды.

КАНСТАНЦІН ГЕРОНІК. ГЕРОІ ГАРЭЗЛІВЫЯ І АДМОЎНЫЯ

Алена Ермаковіч


1.

Саліст працуе ў Нацыянальным тэатры оперы і балета шэсць сезонаў. За гэты час паспеў зрабіцца лаўрэатам чатырох міжнародных конкурсаў. Канстанцін — лаўрэат Спецыяльнага фонду Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь па падтрымцы таленавітай моладзі. Саюз тэатральных дзеячаў узнагародзіў яго прэміяй «Крышталёвая кветка». У нашым тэатры ён выконвае партыі адважных рамантыкаў, «зорных хлопчыкаў» і герояў дзявочых мар. Базіль з «Дон Кіхота», Джэймс з «Сільфіды», Прынц са «Шчаўкунка» і Дэзірэ са «Спячай прыгажуні», Грэнгуар з «Эсмеральды», Франдоса з «Лаўрэнсіі» — вось няпоўны спіс персанажаў, чыё жыццё кожны вечар увасабляе гэты таленавіты артыст. На сцэне Канстанцін такі ж адкрыты, шчыры і добразычлівы, як і ў рэальным жыцці. Прадстаўнік маладога пакалення зорак беларускай балетнай сцэны распавядае пра дзяцінства, якое праходзіць міма артыстаў балета, пра сваю працу, якую немагчыма не любіць, мары і планы на будучыню.

Канстанцін, калі б не танец, чым бы вы хацелі займацца?

— Цяжка сказаць, я — з сям'і артыстаў балета. Мае бацькі працавалі ў ансамблі танца імя Вірскага ў Кіеве, цяпер тата — педагог-рэпетытар у ансамблі «Харошкі», мама выкладае ў харэаграфічным каледжы. Можна сказаць, мая прафесія была прадвызначана. У дзяцінстве займаўся плаваннем, футболам і, вядома, танцамі. Заўсёды падабалася спаборніцтва, барацьба, думаю, калі б не балет, то я б прафесійна займаўся нейкім відам спорту. Уласным балетным лёсам абавязаны бабулі: я танцаваў з ранняга дзяцінства, але не ўсведамляў, што гэта можа стаць справай жыцця. Менавіта бабуля падштурхнула мяне, прывяла ў прафесію, і я ёй за гэта ўдзячны.

Балет, акрамя ўсяго іншага, — гэта цяжкая фізічная праца. Былі моманты, калі хацелася кінуць прафесію?

— Такія думкі прыходзяць, можна сказаць, кожны дзень, бо стомленасць адчуваеш таксама штодня, але потым думаеш: «Трэба. Ты павінен, гэта твая любімая справа», — і працягваеш далей. Цяпер вучуся ў Акадэміі музыкі, асвойваю прафесію харэографа-балетмайстра, і ў мяне нават з'явілася жаданне стаць педагогам. Але пакуль здароўе дазваляе, буду танцаваць. Да пенсіі... *(Смяецца.)*

Вы — працаголік?

— Я — гультай! Насамрэч прафесію сваю люблю, а вось шмат рэпетаваць не люблю. Падабаецца адразу выходзіць на сцэну і танцаваць. Але без рэпетыцый — ніяк, гэта неад'емная частка нашай працы, таму даводзіцца змагацца са сваёй лянотай.

Што для вас значыць быць паспяховым у прафесіі?

— Па-першае, трэба мець вялікую працавітасць і цярпенне, тады да цябе прыйдзе поспех. Наогул гэта складанае пытанне: некага прырода надзяліла талентам і здольнасцямі, камусьці даводзіцца шмат працаваць, а некаму проста пашанцавала. У кожнага свая гісторыя поспеху.

А чым вымяраеце поспех — званнямі, наяўнасцю прыхільнікаў?

— Усё гэта часова. У мяне шмат узнагарод, вядома, гэта прыемна, ты разумееш: шмат чаго дамогся, цябе адзначылі. Але пройдзе час, і калі ты дапусціш нават невялікую памылку — яе абавязкова ўспомняць. Чым больш у цябе ўзнагарод, тым часцей трэба даказваць, што ты іх варты.

У вашым рэпертуары пераважаюць персанажы рамантычнага плана, а ці ёсць антыгерой, якога хацелася б увасобіць на сцэне?

— У маім рэпертуары ўжо ёсць такі. Гэта Мадэст з майго любімага балета «Анюта», але, мяркую, ён у большай ступені камічны персанаж. Вельмі хачу выканаць партыю Тыбальда з «Рамэа і Джульеты». Шкада, што цяпер рэдка ідзе «Стварэнне свету», хацеў бы паспрабаваць станцаваць Д'ябла. У новай пастаноўцы «Каханне і смерць» падрыхтаваў партыю Гара-Меліка, гэта яркі адмоўны герой.

Каго з персанажаў можна назваць вашым альтэр-эга? Хто больш за іншых падобны да Канстанціна Героніка?

— Нават не ведаю. Мая любімая партыя — Базіль з «Дон Кіхота», яна мне блізкая па тэмпераменце.

Ці быў у вашай творчасці спектакль, пасля якога вы пачалі іначай глядзець на свет?

— Цікавая пастаноўка «Маленькі прынц». Там ёсць над чым задумацца: які свет вакол цябе, чаму адбываюцца тыя ці іншыя падзеі, як паводзяць сябе людзі. Да гэтага ў мяне былі «забойныя» партыі, дзе трэба круціцца, скакаць, рабіць акцэнт на тэхнічным складніку. А ў «Маленькім прынцы»

можна раскрыцца па-акцёрску, праявіць сябе.

Якія спектаклі вам па-сапраўднаму цікава танцаваць: на гістарычную тэматыку, заснаваныя на літаратурных творах?

— Хацеў бы станцаваць Рамэа і сыграць на сцэне трагічнае каханне. У іншых пастаноўках мае героі ў асноўным фліртуюць з гераінямі, а ў гэтым творы ёсць сапраўдная гісторыя, якую трэба пражыць. Напэўна, мне бліжэй такія драматычныя спектаклі, дзе трэба раскрыць душу.

Якая партыя самая складаная ў фізічным і эмацыйным плане?

— Раней такой была партыя Базіля. А цяпер разумею, што і Франдоса ў «Лаўрэнсіі» не простая роля, менавіта фізічна. Хоць эмацыйна яна лёгка даецца. Яшчэ «Шахеразада» была для мяне цяжкой, хоць там усяго адна дзея. Але ў мяне доўгае і складанае адажыа. Памятаю, на рэпетыцыях Андрыс Ліепа мне крычаў: «Косця, трымайся! Давай!» На той момант партыю Залатога раба я ўспрымаў як адну з самых цяжкіх.

А як адкрыць у сабе другое дыханне і працягваць танцаваць, калі сілаў не хапае?

— На сцэне сілы знойдуцца заўсёды, напэўна, яна і сапраўды нам дапамагае. Часта бывае, што ў балетнай зале не можаш дарабіць нейкі элемент харэаграфіі да канца, спыняешся і робіш праз паўзу, а на сцэне ўсё атрымліваецца. Не ведаю, магчыма, гэта адрэналін ці ўсведамленне адказнасці перад гледачом.

Вы адчуваеце падтрымку залы або яе абыякавасць да таго, што адбываецца на сцэне?

— Часам адчуваеш, калі падтрымліваюць менавіта цябе. Напрыклад, «Лебядзінае возера», здавалася б, ужо разоў дзвесце танцаваў, але ў нейкі момант гледачы пачынаюць пляскаць у далоні, хоць звычайна ў гэты момант не апладзіруюць. І ты міжволі збіраешся і нават лепш танцуеш, з'яўляецца натхненне.

Хто такі, на ваш погляд, сучасны артыст балета? Што ён павінен умець?

— Па-першае, гэта ўніверсальны танцоўшчык, які ўмее працаваць у розных стылях і жанрах, можа выканаць усё, што заўгодна. Класічны балет, джаз, мадэрн, неакласіку, нават стэп. Такі артыст павінен быць цікавым і ў дуэце, і ў характарным танцы, і ў народным. Але падобных прыкладаў вельмі мала.

Вы атрымалі першыя прэміі на некалькіх прэстыжных міжнародных спаборніцтвах — гэта конкурс «Малады балет свету» ў Сочы (2010) і Пекінскі балетны конкурс харэаграфічных школ (2012). Зрабіліся лаўрэатам VIII Міжнароднага «Танцавальнага Алімпу» ў Берліне (2011). Нарэшце атрымалі Гран-пры конкурсу артыстаў балета ў Стамбуле, аднаго з самых уплывовых у сферы харэаграфічнага мастацтва. Хто падштурхнуў вас да ўдзелу ў апошнім?

— Сам. Раней у ім удзельнічала мая калега, Надзея Філіпава, і я вырашыў паспрабаваць. Знайшоў усю інфармацыю ў Інтэрнэце і прапанаваў Людміле Хітровай разам выступіць. Мы падрыхтавалі два па-дэ-дэ — з балетаў «Карсар», «Дон Кіхот», а таксама два нумары сучаснай харэаграфіі ў пастаноўцы Сяргея Мікеля. У журы конкурсу былі зоркі балета з Германіі, Турцыі, з постсавецкіх краін — Вадзім Пісараў, Уладзімір Малахаў, Ірэк Мухамедаў.

Ці існуе рэпертуар, за які вы ніколі не возьмецеся? Чаго не станеце рабіць на сцэне?

— Не выйшаў бы на сцэну агаленым. Цяпер у Еўропе ставяцца такія балеты, падобныя пастаноўкі не для мяне. Увогуле хацеў бы папрацаваць у розных кірунках — гэта развівае з усіх бакоў. Мае бацькі — артысты народнага танца, у дзяцінстве я займаўся народным танцам, адчуў, што гэта такое. З «класікай» я ўжо на працягу пятнаццаці гадоў. Сучасная харэаграфія таксама мне блізкая, але, на жаль, у нас мала такіх спектакляў і не хапае падрыхтоўкі. Цікава было б вывучыць стэп, чачотку, хіп-хоп, брэйк — мне ўсё цікава. Мяне нават запрашалі ва ўкраінскі праект «Танцуюць усе!». Але паколькі вельмі заняты, давялося адмовіцца, была б магчымасць — абавязкова б паспрабаваў.

Дзе вы шукаеце матэрыял для падрыхтоўкі новага вобраза?

— Можна знайсці літаратуру па тэме, паглядзець фільм, відэа выступленняў іншых танцоўшчыкаў, драматычны спектакль на зададзеную тэму, калі ён ёсць. Дапамагаюць нават назіранні за людзьмі на вуліцы, іх паводзінамі, жэстамі. Напрыклад, калі рыхтаваў партыю Мадэста ў балеце «Анюта», то шмат назіраў за пажылымі людзьмі, адзначаў для сябе нюансы ў рухах, хадзе.

Калі б вы ўзяліся за пастаноўку спектакля, пра што б ён быў?

— Думаў пра гэта. У дзяцінстве вельмі падабаўся мультфільм «Прыгажуня і пачвара» Уолта Дыснея. І музыка там прыгожая, і сюжэт да гэтага часу ў маім сэрцы. Калі дзесьці пачую мелодыі з таго мультфільма, адразу «адключаюся», слухаю ці гляджу яго. Калі б мне давялося паставіць балет, то ў першую чаргу я б узяўся за гэты сюжэт.

А сабе вы б адвялі ў ім якую ролю?

— Дрэва *(смяецца)*. Не ведаю, але гэта сапраўды будзе не галоўная партыя. Калі я гляджу відэазапісы спектакляў, дзе сам танцую, то мне нецікава глядзець на сябе, шукаю памылкі, каб потым іх выправіць. Было б цікавей паставіць нумар для іншага артыста, каб гэта выглядала крута, каб



2.





выканаўца танцаваў менавіта так, як ты хочаш. Наогул прафесія пастаноўшчыка, балетмайстра неверагодна цікавая.

Гэта значыць, што пасля заканчэння кар'еры танцоўшчыка вы хацелі б заняцца пастаноўкай спектакляў?

— Калі б атрымалася, то сапраўды так. Я вучуся і спадзяюся, што ў далейшым усё будзе.

Вы — самакрытычны чалавек?

— Так. На людзях гэтага не паказваю, але сам-насам часта думаю: вось гэта не так зрабіў, тут не так сказаў.

Як вы выставіцеся да ацэнкі ўласнай працы? Хто для вас самы аўтарытэтны крытык?

— Прыслухоўваюся нават да тых, хто кажа няпраўду, — гэта ж таксама крытыка. Хто для мяне аўтарытэт? У першую чаргу — настаўнікі. У каледжы першыя чатыры гады маім педагогам была Людміла Матусевіч, пасля Сяргей Пясцехін, які мяне выпускаў, а таксама Аляксандр Калядэнка. У тэатры трапіў пад «апеку» Таццяны Яршовай і Аляксандра Мартынава. Уважліва стаўлюся да парад і заўваг старэйшых за мяне артыстаў, якія даўно танцуюць. Нават равеснікі і маладзейшыя ды менш дасведчаныя часта заўважаюць нейкія памылкі і дробязі.

Якую рысу свайго характару вы б назвалі галоўнай?

— Я вельмі цярплівы чалавек.

Збоку здаецца, што вы заўсёды ў выдатным настроі. Ёсць рэчы, якія могуць выбіць вас з каляіны?

— Так, я пазітыўны, магчыма, нават наіўны. Хоць бываю запальчывым па дробязях, але імкнуся адразу згладжваць сітуацыю і пераводзіць усё ў гумар.

Па-сапраўднаму выбіць мяне з каляіны, вывесці з сябе вельмі складана. Не памятаю выпадкаў, каб камусьці рэзка і груба адказаў, сур'ёзна спрачаўся, канфліктаваў. Лепш пазбягаць адкрытых канфліктаў, можна даказаць праввату іншым спосабам.

Жыццё артыстаў звычайна праходзіць у сценах тэатра. Ці застаецца час на хобі і захапленні, не звязаныя з балетам?

— Насамрэч у нас такі рэпертуар, столькі рэпетыцый, што, прыйшоўшы дадому, хочацца толькі аднаго — спаць. Усе забавы ў артыстаў балета — у адпачынку. Тады можна выдыхнуць, выехаць з сябрамі на прыроду. Збіраемся з калегамі пагуляць у футбол, бо ў дзяцінстве гэтага не было. У мяне, напрыклад, яго як такога ўвогуле не было: у 12 гадоў пра «вуліцу» забыўся. У вучылішчы да пяці-шасці гадзін вечара, прыйшоў дадому — рыхтуеш урокі. Ні пра якіх сяброў размовы не ішло.

Скончыў вучэльню — пачалася праца ў тэатры, графік практычна той жа. І разумееш, што нічога, акрамя танца, няма. Напрыклад, толькі летась я купіў ровар і ў адпачынку на ім катаўся. Гэта для мяне былі новыя адчуванні, бо ў дзяцінстве, калі ўсе каталіся на роварах, я ў балетным класе цягнуў ступню.

Многія салісты плануюць сваю бліжэйшую будучыню. У вас ёсць план на наступныя, скажам, пяць гадоў?

— Хацелася б часцей выязджаць на гастролі, атрымліваць запрашэнні танцаваць у іншых тэатрах, працаваць з іншымі калектывамі. Артысту неабходна змена абстаноўкі, каб не было адчування застою, руціны. Вось, мабыць, мой план — быць запатрабаваным.

У вас ёсць публіка, якая ходзіць менавіта на вашы спектаклі? Хто гэтыя людзі?

— Не ведаю, магчыма, ёсць. Але неяк не магу вылучыць «сваю» публіку, хоць ведаю, што ў многіх выканаўцаў ёсць такі «фан-клуб». Думаю, у мяне такіх прыхільнікаў няма, я яшчэ малады, любоў гледачоў трэба заслужыць. Ёсць людзі, якія знаходзяць мяне ў сацыяльных сетках, пішуць, віншуюць з прэм'ерамі, дзякуюць за спектакль, але такіх сапраўдных прыхільнікаў, якія чакаюць ля выхаду з тэатра з букетамі і плакатамі, няма.

Сцэна — гэта наркотык?

— Так. І гэта асабліва востра адчуваецца ў адпачынку. Перад пачаткам сезона табе ўжо хочацца нешта рабіць, танцаваць. Сцэна зацягвае, нават не ўяўляю, як людзі сыходзяць на пенсію і жывуць без яе. Мне здаецца, усім, хто скончыў сваю кар'еру, хочацца аднойчы яшчэ разок выйсці на сцэну і зноў перажыць гэтыя эмоцыі.

Многія артысты прызнаюцца, што ім сняцца спектаклі і сцэна. У вас бываюць такія сны?

— Часцей сніцца, што вось-вось ужо мой выхад, а я яшчэ недзе стаю ў заторы, спазняюся. Ці ўжо гучыць твая музыка, а ты яшчэ апранаеш касцюм, накладваеш грым, і значыць, прапускаеш свой выхад. Прачынаешся і разумееш, што гэта не на яве, выдыхаеш з палёгкай. Раней часта снілася, быццам на сцэне кручу шмат піруэтаў — сорак, пяцьдзясят, потым прачынаўся расчараваным ад таго, што гэта быў усяго толькі сон. А пасля спектакля, як правіла, сітуацыя супрацьлеглая — ты да раніцы не можаш заснуць праз эмацыйнае і фізічнае перанапружанне.

На сцэне вы больш аддаяце энергіі ці атрымліваеце ад гледачоў?

— На працягу спектакля ты, вядома, аддаеш, а на авацыях — атрымліваеш. Калі дзелішся з гледачамі сваёй энергіяй падчас выступлення, дык і яны табе аддзячаць. Людзі прыходзяць у тэатр, каб адпачыць душой, атрымаць зарад станоўчых эмоцый, і твая задача — даць ім усё гэта. Менавіта для таго і выходзіш на сцэну…

1. «Лаўрэнсія». У партыі Франдоса.
2. «Шэсць танцаў». Надзея Філіпава і Канстанцін Геронік.
3. «Маленькі прынц». У партыі Маленькага прынца.
4. «Анюта». У партыі Мадэста Пятровіча.
Фота прэс-службы тэатра.

СКАНДЫНАЎСКАЯ МАЗАІКА

Таццяна Мушынская

НАРВЕГІЯ ЎРАЖВАЕ І ЗДЗІЎЛЯЕ. ВЕЛІЧНАЙ ПРЫГАЖОСЦЮ ГОР І ФІЁРДАЎ. ЛЕДНІКАМІ І ЗАЛІВАМІ. ЗДОЛЬНАСЦЮ ЧАЛАВЕКА ПРЫСТАСАВАЦЦА ДА СУРОВАЙ ПРЫРОДЫ. ТУНЭЛЯМІ, ПРАБІТЫМІ Ў ГАРАХ. ПОМНІКАМІ МІНУЛЫХ СТАГОДДЗЯЎ, ЯКІЯ ЗАХАВАЛІСЯ НАДЗІВА ДОБРА. СУЧАСНАЙ АРХІТЭКТУРАЙ. ПАВАГАЙ ДА СВАЙГО МІНУЛАГА. МАГЧЫМАСЦЮ НАБЛІЗІЦЦА ДА РАЗУМЕННЯ ХАРАКТАРУ НАЦЫЯНАЛЬНЫХ ГЕНІЯЎ.
У НАРВЕЖСКАЙ СТАЛІЦЫ, ЯК У КОЖНЫМ ГОРАДЗЕ З БАГАТАЙ І ДАЎНЯЙ ГІСТОРЫЯЙ, ШМАТ ПРЫВАБНЫХ КУЛЬТУРНЫХ АБ'ЕКТАЎ, АДМЫСЛОВАЙ АРХІТЭКТУРЫ. ПАРАДНАЯ ВУЛІЦА КАРЛА ЮХАНА. КАРАЛЕЎСКІ ПАЛАЦ І КАФЕДРАЛЬНЫ САБОР. БУДЫНАК НАЦЫЯНАЛЬНАГА ТЭАТРА СА СКУЛЬПТУРАМІ ДРАМАТУРГАЎ ПЕРАД ІМ. РАТУША, ДЗЕ ЎРУЧАЮЦЦА НОБЕЛЕЎСКІЯ ПРЭМІІ МІРУ. ЗАМАК АКЕРСХУС, ЯКОМУ БОЛЬШ ЗА 700 ГАДОЎ. ШМАТ МОЖНА РАСПАВЯДАЦЬ ПРА НЕЗАБЫЎНЫЯ ЎРАЖАННІ, АЛЕ З ІХ СТРАКАТАГА КАЛЕЙДАСКОПУ Я ВЫБРАЛА САМЫЯ ЯРКІЯ — НАРВЕЖСКІ ТЭАТР ОПЕРЫ І БАЛЕТА, МУЗЕЙ ІБСЕНА, ПАРК СКУЛЬПТУР ВІГЕЛАНДА.


1.

Опера як айсберг

Будынак Оперы — візітоўка сучаснага Осла. Напэўна, іначай і быць не можа. Опера знаходзіцца на беразе бухты, яе відаць здалёк. Сілуэт вабіць эфектным выглядам, сучасным архітэктурным рашэннем. Нездарма ў 2008-м праект атрымаў узнагароду на Сусветным фестывалі архітэктуры ў Барселоне. Тэатр, абліцаваны гранітам і італьянскім мармурам, нагадвае ці то велізарны карабель, ці то айсберг, які плыве па хвалях акіяна. На дах, сабраны з 36 тысяч каменных пліт, вельмі проста ўзняцца. Адсюль адкрываецца цудоўны від на Ослафіёрд. Тут шмат наведнікаў, бо можна паблукаць, пасядзець, зрабіць фота. Там, дзе мяркуюцца прагулкі пешкі, мармур шурпаты, у недаступных месцах — гладкі і бліскучы.

Прывяду лічбы, якія даюць уяўленне пра размах з'явы. Будаўніцтва ішло з 2003 па 2007 гады, фінансавалася з дзяржбюджэту. Каштавала 4,5 мільярды нарвежскіх крон (700 мільёнаў долараў ЗША). У тэатры тры сцэны. Трох'ярусная зала мае форму падковы і змяшчае больш за 1300 месцаў. Сцены, балконы і лесвіцы абшытыя дубовымі панэлямі. Фінансуе тэатр дзяржава. Некалькі сезонаў таму падтрымка знізілася з 90 да 73 працэнтаў, астатнюю суму


2.

дадаюць спонсары. Кошт квіткоў адлюстроўвае запатрабаванасць элітарнага мастацтва і ўзровень жыцця нарвежцаў. Самыя танныя білеты для тых, хто ўваходзіць у Клуб аматараў балета ці Клуб аматараў оперы (200 і 300 крон). Каб трапіць на прэм'еру, трэба мець ад 3910 да 5410 крон (420—582 еўра). Балетная трупа інтэрна-

цыянальная, у ёй 60 артыстаў з амаль 20 краін. У оперы салістаў менш — 25. Хор складаецца з 50 спевакоў, у аркестры 100 музыкантаў.

Што слухаюць і глядзяць меламаны Осла?

Частка рэпертуару адлюстроўвае вядомыя і распаўсюджаныя ў музычным свеце назвы. Напрыклад, ёсць «Жызэль» у класічным прачытанні Перо і Каралі. Ідзе «Манон» у версіі Макмілана. «Ганна Карэніна» пастаўлена нямецкім балетмайстрам Крысціянам Спукам на музыку Рахманінава і Лютаслаўскага. «Шчаўкунок» з музыкай Чайкоўскага ўвасоблены дацкай артысткай і харэографкай Дынай Б'ёрн. Як і ў ва ўсёй Еўропе, гэты балет надзіва запатрабаваны ў калядны час. У снежні мінулага года яго паказалі ажно 20 разоў запар.

Ёсць і «Лебядзінае возера», але ў ім толькі ўрыўкі з Чайкоўскага. Асноўнае месца займае музыка Мікаэла Карлсана. Версія харэографа Аляксандра Экмана ў 2015-м нават намінавалася на прыз «Бенуа дэ ля данс». Пабачаныя фрагменты экстравагантнага балета, дзе яднаюцца элементы драмы і танца, а на сцэне плёскаецца натуральнае возера, крыху здзіўлялі і азадачвалі. Зразумела, сто разоў версію Пеціпа глядзець не здолееш. Але, відаць, радыкальныя прачытанні прымушаюць яшчэ больш высока ацэньваць класіку.

Уласным гонарам трупа, мастацкім кіраўніком якой з'яўляецца былая балерына Інгрыд Ларэнцан, лічыць вялікую колькасць пастановак Іржы Кіліяна. Выдатны харэограф сучаснасці шмат гадоў супрацоўнічае з Осла. Таму ў рэпертуары калектыву ажно 19 яго твораў — па сутнасці, самая шырокая ў свеце панарама наробку спадара Іржы. Сярод іх — «Шэсць танцаў» і «Маленькая смерць», якія з поспехам ідуць у Мінску.

На опернай афішы Осла — «Дон Жуан» і «Вяселле Фігара» Моцарта. «Севільскі цырульнік» Расіні і «Кармэн» Бізэ, «Лятучы галандзец» Вагнера. «Травіята» Вердзі і «Турандот» Пучыні. Больш эксклюзіўныя і нечаканыя назвы — «Каця Кабанава» Яначака, «Вяртанне Уліса на радзіму» Монтэвердзі.

Пра пастаноўку «Лэдзі Макбет Мцэнскага павету» Шастаковіча варта сказаць асобна. Што цікава, опера выконваецца на рускай, субцітры на нарвежскай і англійскай. Рэжысёр Оле Андэрс Тандберг і сцэнограф Эрленд Біркелэнд перанеслі дзеянне спектакля ў рыбацкую вёску. Магчыма, нарвежскую. Таму хор на сцэне ў гумовых ботах, чырвоных пальчатках і фартухах — так зручней патрашыць рыбу. Яе велізарнымі тушамі завалена ўся сцэна. Рыба слізкая, але рэжысёр лічыць: у тым ёсць нешта агульнае са слізкасцю цела ў сэксуальных сцэнах. Атрымалася і жудасна, і па-мастацку моцна.

Высока ацаніла крытыка адну з апошніх прэм'ер тэатра, «Чарадзейную флейту» Моцарта ў версіі нарвежска-шведскага рэжысёра Аляксандра Марк-Эйдэма, паказаную пры канцы 2015 года. Цытую: гэта «маляўнічая высокатэхналагічная пастаноўка са спецэфектамі, феерверкамі, неонавымі агнямі, цудадзейнай машынерыяй... На апошніх кадрах уверцюры становіцца зразумелым, што мы ўжо не ў оперным тэатры, а ў лічбавым 3D-кінатэатры...» А вось першае з'яўленне героя, прынца Таміна. Апрануты ў скафандр, за рулём зоркалёта, ён імкнецца перадаць у Галоўнае ўпраўленне галактыкі сігнал бедства: карабель атакуе змей! Хоць лібрэта рэжысёр і не перайначваў, але атрымалася дасціпна, а галоўнае — сучасна і актуальна. Цікава і дзецям, і дарослай публіцы.

Бацька Норы і Пер Гюнта

Генрык Ібсен — стваральнік нарвежскага тэатра і драматург, вядомы ва ўсім свеце. Многія драмы Ібсена былі пастаўлены Станіслаўскім і Неміровічам-Данчанкам. Меерхольд ажно восем разоў звяртаўся да «Норы». На пачатку XX стагоддзя пра Ібсена шмат пісалі рускія крытыкі і паэты — Інакенцій Аненскі, Леанід Андрэеў, Андрэй Белы, Аляксандр Блок, Дзмітрый Мярэжкоўскі. У 70-я гады мінулага стагоддзя галоўныя ролі ў розных экранізацыях «Лялечнага дома» Ібсена выконвалі такія зоркі кіно, як Джэйн Фонда і Энтані Хопкінс.

Сапраўды, з тысяч напісаных п'ес выпрабаванне часам вытрымліваюць адзінкі. Драматургічны канфлікт павінен хваляваць грамадства, але разам з тым быць пазачасавым.



Пра Пер Гюнта, ібсенаўскага героя, такога ж вечнага, як Анегін, Фаўст, Дон Кіхот, гаворка наперадзе. У сувязі з Грыгам і ягоным балетам. Але самі калізіі — мужчына і жанчына, дом і вялікі свет, каханне-ахвяра і каханне-спакуса — актуальныя заўсёды.

Некалькіх дзесяцігоддзяў таму ці не самай распаўсюджанай п'есай Ібсена была «Нора». У Беларусі Нору ў розны час увасаблялі такія славутыя артысткі, як Ірына Ждановіч і Нэлі Караткевіч. Калі ў музеі на афішы я ўбачыла «Doll's house» («Лялечны дом») — не адразу здагадалася: гаворка пра той самы твор. У многіх краінах (і ў самой Нарвегіі) п'еса ішла менавіта пад такой назвай.

Сучаснікі Ібсена ўспрымалі драму як маніфест фемінізму, а галоўнай тэмай п'есы было становішча жанчыны ў грамадстве. Сапраўды, заўжды актуальныя тэмы — ці могуць гарманічна суіснаваць у адной асобе жонка, маці і чалавек? Якая цана ахвяры і дзе межы свабоды? Ці можа жанчына быць шчаслівай па-за межамі сям'і? Кожная эпоха шукае адказы на гэтыя пытанні.

Але вернемся ў Осла. Музей знаходзіцца недалёка ад Каралеўскага палаца, на вуліцы, якая таксама мае імя Ібсена, на шыльдах з нумарамі дамоў пазначана — «драматург». Ля ўвахода — скульптура. Ібсен у капелюшы з высокім верхам (па тагачаснай модзе), у акулярах, з густымі бакенбардамі. Нават у пластычнай мове скульптара адчуваюцца экспрэсіўнасць і напяты драматызм, якія заўжды прысутнічаюць у творах пісьменніка. Менавіта ў гэтым доме ён пражыў апошнія 11 гадоў. Тут былі напісаны некаторыя з ягоных знакамітых п'ес (напрыклад, «Будаўнік Сольнес»).

Музей займае два паверхі. На першым — выстава кніг Ібсена, выдадзеных на розных мовах, пачатак экспазіцыі. Асноўная яе частка знаходзіцца на другім. Уражвае стылёвае вырашэнне выставы. Пераважаюць два колеры, чырвоны і чорны. Нарвежцы вельмі любяць чырвоны. Мо таму, што ёсць у ім актыўнасць і танізуючае ўздзеянне. А ў паўночных краінах, дзе мала сонца і лета кароткае, гэта істотна. Яшчэ адзін колеравы акцэнт — сепія старых фотаздымкаў.

У музеі разумна выкарыстаны літаральна кожны сантыметр прасторы. Асобныя фота і дакументы нават «урэзаны» ў падлогу, зноў-такі чырвонага колеру. Шмат фотаздымкаў, якія даюць уяўленне пра драматурга. Ёсць асабістыя рэчы. Хапае кіна- і тэатральных афіш з розных краін, дзе былі пастаўлены п'есы. Кінуўся ў вочы той самы «Лялечны дом», але шрыфт — кітайскія іерогліфы. Нора — бландзінка з еўрапейскім

тварам, адвакат Торвальд, яе муж, — кітаец. Магчыма, у тым спектаклі да ўсяго іншага дадаўся канфлікт ментальнасцей.
У зацемненым пакоі музея, дзе замест сядзенняў — высокія прыступкі, нон-стопам ідзе 20-хвілінны фільм пра Ібсена. У стужцы з'яднаныя дакументальныя кінакадры, фота сям'і, бацькоў, родных, нарвежскіх і замежных гарадоў, дзе жыў драматург, сцэны са спектакляў. Уразіў быццам і просты прыём: некалькі фрагментаў фіналу «Лялечнага дома» ў розных тэатрах. Нора і яе муж Торвальд Хельмер. Развітанне. Яна вяртае ключы ад дома. Або здымае з пальца заручальны пярсцёнак. Сыходзіць. У адной пастаноўцы, другой, трэцяй... Бразгаюць цяжкія дзверы. І не моцна, але ад іх такі рэзананс, што ўспрымаецца як удар. Фінальная кропка лёсу.
Герой імкнецца вярнуць жонку і амаль крычыць. Па-нарвежску атрымліваецца «Н'ёра!». Гэта драма двух прыгожых, інтэлігентных, высакародных людзей. Для абодвух ранейшае ўсталяванае і спакойнае жыццё скончылася. А якім яно будзе далей, ніхто не ведае. «Н'ёра!», «Н'ёра!». Спадзяванне і адчай. І разуменне: нічога не вернецца — ні яна, ні агульнае шчасце.


4.



5.

Парк скульптур
Выходзіш з музея, мінаеш Каралеўскі палац, крочыш вулачкамі Осла ў паўночна-заходнім кірунку — і праз гадзіну выходзіш да аб'екта, які часцей за ўсё наведваюць у сталіцы Нарвегіі. Фрогнер-парк — гэта і парк скульптур Густава Вігеланда, дзе разам сабраны працы знакамітага нарвежца. Тэрыторыя 450 квадратных метраў, 1,5 мільёны наведнікаў у год. Прыемная і камфортная прастора. Яно і не дзіва! Бо побач зялёныя газоны, фантаны, шырокія алеі, паркавая сажалка з птушкамі. Але і сведчанне незвычайнай прадуктыўнасці творчай працы. Вігеланд за сваё жыццё стварыў каля 1600 скульптур, пакінуў 12 тысяч малюнкаў і больш за 420 гравюр на дрэве. Фантастыка! Паркам, дзе знаходзіцца каля 200 ягоных скульптур, майстар займаўся на працягу двух дзесяцігоддзяў. Тут стаіць помнік яму, тут знаходзіцца ягоны музей.
Уздоўж парапета — амаль 60 бронзавых аголеных скульптур. Тыпаж герояў у нечым няўлоўна падобны. А эмоцыі розныя — задуменнасць, пяшчота, гнеў, страсць. Тэма стасункаў мужчыны і жанчыны, стадый жыцця і тэма смерці былі галоўнымі для мастака.
Ля сажалкі ёсць круглая пляцоўка з дзіцячымі скульптурамі. За мостам яшчэ адна кампазіцыя — «Фантан». Лесвіца вядзе да галоўнай працы майстра, 15-метровага абеліска «Маналіт». Уражанне, што калона, дзе экспрэсіўна з'ядналіся больш як сто чалавечых цел, скіравана ў неба. Вакол яшчэ амаль 40 кампазіцый, якія ўвасабляюць розныя станы і настроі. «Маналіт» адкрылі пасля смерці мастака, у 1943-м. Апошняя скульптура была ўсталявана ажно ў 2002 годзе.
Да мастацкага стылю Вігеланда можна ставіцца па-рознаму. Зачароўвацца, з цікавасцю разглядаць, лічыць, што скульптура за наступныя дзесяцігоддзі неверагодна змянілася. Але нельга не захапіцца ідэяй. Блукаючы па парку скульптур, разважала: ці рэальна, каб у нашай сталіцы ўзнікла аналагічная з'ява? Наўрад ці. Думаю, пераможа рэўнасць і зайздрасць калег, якія лічаць сябе ў б**о**льшай ступені вартымі гонару. А калі парк калектыўных прац?.. Таксама сумняюся, што ён у нас можа з'явіцца ў будучыні. Хоць вопыт Осла сведчыць: падобныя мастацкія аб'екты надзіва запатрабаваныя! Дадам: уваход у парк бясплатны і трапіць туды можна ўвесь час. Праўда, знаёмыя, якія выпраўляліся ў парк бліжэй да ночы, сцвярджалі, што экспрэсіўныя скульптуры, падсвечаныя, дый яшчэ ў цемры, — відовішча не для тых, у каго слабыя нервы.


6.

На радзіме Грыга
І прафесіянал, і аматар музыкі не можа з дзяцінства не ведаць і не любіць творы гэтага нарвежскага кампазітара. Кранаюць да глыбіні душы «Песня Сальвейг» і «Смерць Азэ», уражвае экстатычнасцю твор «У пячоры горнага караля». Музыку да драмы «Пер Гюнт» Эдвард Грыг напісаў у 1874—75 гадах на просьбу Ібсена. Потым яна ператварылася ў сюіту і партытуру балета.
У сярэдзіне 1960-х спектакль з такой назвай быў увасоблены ў Мінску Атарам Дадышкіліяні. Памятаю пастаноўку, як і выкананне балерынамі Людмілай Бржазоўскай і Вольгай Лапо партыі Сольвейг. Роля аказалася надзвычай яркім стартам творчай біяграфіі кожнай. На пачатку 1990-х я ўбачыла ў Маскве версію «Пер Гюнта», ажыц-

цёўленую знакамітым нямецкім балетмайстрам Джонам Наймаерам, але на музыку Альфрэда Шнітке. Гэта здарылася падчас гастролей Гамбургскай оперы.

Калі зайшла гаворка пра ібсенаўскага героя, нагадаю: у Осла ў снежні 2014 года адбылася сусветная прэм'ера «Пер Гюнта». Але оперы. Яе музыка і лібрэта належаць сучаснаму эстонскаму кампазітару Юры Рэйнверэ. Дарэчы, рэжысёрка спектакля Сігрыд Стрэм Рэйбо — выпускніца ГІТІСа і лаўрэатка расійскай «Залатой маскі». Лібрэта напісана на нямецкай, а для пастаноўкі ў Осла тэкст пераклалі (!) на нарвежскую.



Аднак вернемся да асобы Грыга. Думаю, належным чынам зразумець творчасць нацыянальнага генія можна, толькі трапіўшы на яго радзіму і паблукаўшы тымі сцежкамі і вулачкамі, якімі крочыў музыкант. Прырода і асяроддзе, архітэктура і нават паветра могуць падказаць крыніцы ягонага натхнення.

Берген, дзе Грыг нарадзіўся, сапраўды дзівіць. Ён утульны, маляўнічы і рамантычны. Гістарычная частка нагадвае неверагодную тэатральную дэкарацыю, бо маленькія, амаль цацачныя домікі невядома як прытуліліся да высознай гары. Берген знаходзіцца на беразе Паўночнага мора, таму ўвесь час адчуваеш свежыя вятры з Атлантыкі. У такой прасторы вельмі камфортна. Тут хочацца застацца, магчыма, назаўсёды. Бо ўсё разам — экалогія, архітэктура, атмасфера — супер! Вядома, уражвае стары ганзейскі порт. Кварталы даўняй забудовы, у тым ліку Бруген, унесены ў Спіс Сусветнай спадчыны ЮНЕСКА. Маляўнічасці дадаюць і горы. Трапіўшы ў Берген, я найперш выправілася да фунікулёра, які ўздымае на самую вяршыню гары Флёен. З вышыні 320 метраў панарама горада захапляе! Вецер такі, што здаецца, зломіць вяршыні дрэў. А ўніз спускаешся пешкі. Ідзеш больш за гадзіну, дыхаеш моцным і густым водарам хвоі. Дзівішся магутным дрэвам, якія растуць на камяністай глебе. І думаеш, што, магчыма, Грыг хадзіў гэтымі сцежкамі, бо пасля напружанай вучобы ў Лейпцыгу ў яго шмат гадоў былі слабыя лёгкія. Усё жыццё музыкант пакутваў на сухоты, а ў апошнія гады дыхаў толькі часткай левага лёгкага. У горы кампазітар любіў выпраўляцца часта. Як і слухаць ігру народных скрыпачоў, падоўгу жыць у вясковай глушы побач з сялянамі, рыбакамі і лесарубамі.

Свет ведае Грыга як кампазітара, але ён быў таксама дырыжорам, піяністам, музычным дзеячам. Пры ягоным актыўным удзеле ў 1867-м у Хрысціяніі (ранейшая назва Осла) адбылося адкрыццё Музычнай акадэміі, першай нарвежскай музычнай навучальнай установы. Пазней Грыг засноўвае Музычнае таварыства. У родным горадзе кіруе канцэртным таварыствам «Гармонія». Летам 1898-га арганізоўвае ў Бергене першы фестываль нарвежскай музыкі, удзел у ім прынялі ўсе нацыянальныя кампазітары і буйныя музычныя дзеячы. Такія фэсты ладзяцца да цяперашняга часу.

У гістарычнай частцы горада — агромністая канцэртная зала Грыгхален. Агледзела будынак з усіх бакоў. Як кажуць архітэктары, зала дакладна «ўпісана» ў асяроддзе,



7.

але падалася надта простай па візуальным вырашэнні. У Бергене пабачыла некалькі помнікаў кампазітару. Аглядаючы іх, разумееш, што Грыг меў невялікі рост (насамрэч усяго 152 см). Як, дарэчы, і ягоная жонка, спявачка Ніна. Менавіта таму ў Трольхаўгене, доме музыканта, які знаходзіцца недалёка ад Бергена, уся мэбля (крэслы, сталы) была мініяцюрная і зробленая на заказ. На сценах шмат партрэтаў любімых Грыгам кампазітараў — Моцарт, Вагнер, Бетховен, Шуман. Гонарам музея лічыцца раяль Грыга. Музыканты Бергена падаравалі яго Эдварду і Ніне падчас сярэбранага вяселля.

Трольхаўген (узгорак троляў) знаходзіцца высока ў гарах, паміж двух марскіх заліваў. Цяпер тут мемарыяльны дом-музей Грыга. Цікава, што недалёка ад дома гаспадар пабудаваў флігель, так званую хаціну кампазітара. Яна простая, невялічкая, цёмна-чырвонага колеру. Такіх домікаў шмат на ўзбярэжжы фіёрдаў, яны часта сустракаюцца, калі едзеш на цягніку з Осла ў Берген. Хаціна глядзіць на фіёрд. Ніякіх пампезнасці, раскошы і бляску. Паводле тастаменту кампазітара, ягоны прах пахаваны ў скале над фіёрдам недалёка ад вілы.



8.

Больш за 30 гадоў таму ў лагчыне, недалёка ад дома Грыга, пабудавалі Трользален — канцэртную залу, дзе штогод адбываецца каля 300 канцэртаў класічнай музыкі. Праз дзесяць гадоў пасля залы з'явіўся новы будынак музея. Цяпер тут комплекс — віла, працоўны флігель, канцэртная зала і ўласна музей. Захапляючыся Бергенам і наваколлем, разумееш: такую музыку, як у Грыга, можна было напісаць, натхняючыся менавіта гэтай суровай і магутнай прыродай.

1. Осла. Будынак оперы. *Фота з сайта тэатра.*
2. Фае Нарвежскай оперы.
3. Помнік Генрыку Ібсену ля ўвахода ў ягоны музей.
4. Густаў Вігеланд. Абеліск «Маналіт».
5. Осла. Фасад Нацыянальнага тэатра.
6. Квартал сучасных будынкаў ля Оперы.
7. Дом-музей Эдвара Грыга.
8. Берген. Квартал Бруген. Драўляная рыба.
Фота аўтаркі (2-6, 8).

ГЕНА VERSUS ЛОНДАН

«Лондан» Максіма Дасько ў Магілёўскім абласным драматычным тэатры імя Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча (Бабруйск)

Крысціна Смольская

Сучасны тэатр часцей за ўсё адмаўляецца ад дыдактычных зносінаў з глядзельняй. Ханс-Ціс Леман у кнізе «Постдраматычны тэатр» выводзіць формулу «тэатр як гульня»: мастак прапануе варыянты мэсэджу, а глядач выбірае. Гэтай формуле спектакль «Лондан» цалкам адпавядае. Ягоная прэм'ера зрабілася лагічным працягам чытак сучаснай беларускай п'есы на леташнім фестывалі нацыянальнай драматургіі. «Лондан» выходзіць за межы «зручнага» тэатра, вымагаючы ад гледачоў канцэнтрацыі і гатоўнасці адмовіцца ад стэрэатыпаў, хоць бы праз прымірэнне з нецэнзурнай лексікай на сцэне. Максім Дасько напісаў вельмі просты і адначасова знакавы тэкст, які атрымаў Гран-пры расійскай тэатральнай прэміі «Залатая маска» на «Конкурсе конкурсаў» і ўвайшоў у шорт-ліст фестывалю маладой драматургіі «Любімаўка».

Сюжэт «Лондана» да геніяльнага просты: сантэхнік Гена з Азярца, які захапляецца саломапляценнем, выйграў паездку ў сталіцу Вялікабрытаніі на конкурс народнай творчасці. Лондан герою катэгарычна не спадабаўся, і ён шчаслівы, што вяртаецца дадому. Катарсіс са слязьмі заспявае героя ў аэрапорце: ён пачуў песню «Каліна» ў выкананні Аляксандра Саладухі.

«Маленькі чалавек», выцягнуты з зоны камфорту, пакутуе праз немагчымасць увайсці ў чужы свет. Адна-адзіная спроба выклікае ў яго экзістэнцыяльныя ўсплёскі любові да радзімы, і панятак патрыятызму паўстае ледзь не сінонімам дыягназу.

Для бесканфліктнага тэксту Генавага дзённіка рэжысёрка Цэнтра эксперыментальнай рэжысуры (яна ж і мастачка-пастаноўшчыца спектакля) Алена Сілуціна арганізуе дзейсны візуальны шэраг.

Аповед сантэхніка суправаджаюць немудрагелістыя фатаграфіі Лондана (праз відэапраекцыю), унітаз (сімвал працоўных будняў персанажа) і інтэрактыўныя выхады ў залу як у каналізацыю, дзе Гена (Аляксандр Касінскі) на радасць гледачам знаходзіць то пыжыкавую шапку, то дзіцячае вядзерца. Артысты Уладзіслаў Санаценка, Юлія Кісакова, Марыя Агейкіна і Дар'я Шаршына адцягнена даносяць да гледачоў тэкст постдраматычнай п'есы — без зменаў, але з жывой эмоцыяй. Яны хутчэй перформеры — як і Аляксандр Касінскі.

Жанр — «гісторыя аднаго незвычайнага вяртання»; анатацыя пытаецца: «Ці вернецца Гена назад, ці застанецца ў Англіі?» Ідэя эміграцыі, што лунае ў беларускім паветры, Гену не натхняе. Больш за тое: яго апанавала пякучая, такая дзікунская настальгія, што ўсё брытанскае здаецца нейкім... няслушным. «Вырашыў у душ схадзіць. Сантэхніка, вядома, добрая, якасная, а вада ў кране — чысты яд, казляняткам, бля, станеш ад такой вады; з той, што на свідравінах у Азярцы, і блізка не стаяла, яшчэ цывілізацыя называецца».

Патрыятызм велізарнай краіны, дзе мы нядаўна жылі, вымагаў падпарадкаваць прыватныя інтарэсы інтарэсам дзяржавы. Такі патрыятызм страціў сваю каштоўнасць, а гісторыя давяла ілюзорнасць самога панятку і пераканала, што жыццё і шчасце аднаго чалавека куды больш важныя за барацьбу і гібенне за міфічныя і дзяржаўныя ідэалы. Патрыятычную пустэчу Гена запаўняе элементам «беларускасці» — саладухаўскай «Калінай» (гэты шэраг можна працягнуць білбордамі «Я люблю Беларусь!» або папулярнымі вышымайкамі). Ягоны патрыятызм раўняецца з ксенафобіяй і шанаваннем немудрагелістых знакаў, бо павярхоўнасць не заахвочвае асэнсоўваць складанае.

Дзіўную рэч выявіла абмеркаванне прэм'еры: глядач не настроены на сумнеў і пошук, чакаючы ад тэатра... указанняў. Ад тэатра, які сёння не хоча і не можа быць уладаром розумаў, але імкнецца ўздзейнічаць на асобу праз механізм рэфлексіі і самааналізу. Мінулае стагоддзе прадэманстравала, ува што ператвараюцца калектыўныя стратэгіі выжывання і як разуменне абсалютнага раю для ўсіх канчаецца газавай камерай. «Лондан» можа і мусіць перазагрузіць глядацкую свядомасць і хоць неяк ачысціць яе ад звыклых клішэ.



«Лондан». У цэнтры — Аляксандр Касінскі (Гена).
Фота з архіва тэатра.

ЗА КАХАННЕМ — У ІНШЫ СВЕТ

«Рамэа і Джульета» Уільяма Шэкспіра ў Гомельскім абласным драматычным тэатры

Уладзімір Ступінскі

Напружанасць сцэнічных дачыненняў «па модулі» — паводле матэматычных паняткаў — вартае глядацкага чакання, але ніяк не праніклівага гімна першаму і трагічнаму каханню. Увесь імпэт персанажы спектакля аддаюць варожасці. Як «хроніку адной варажнечы» вызначыў жанр сваёй працы рэжысёр з Санкт-Пецярбурга Алег Малітвін. Ён змясціў шэкспіраўскіх персанажаў у свет антыўтопіі і пазбавіў усялякай прыналежнасці да сярэднявечнай Вероны (пра яе нагадаюць хіба шпагі ды свечкі). Сучасныя акцёрскія гарнітуры вытрыманы ў стылі мілітары — ніякіх аздобаў, як мага функцыянальнасці. Для Мантэкі і Капулецi мастачка-пастаноўшчыца Вольга Гарачава прыдумала дамы, якія ўражваюць празрыстымі сценамі і адкрытай, паветранай прасторай. Затое гарадскія завуголлі, што ператвараюцца ў келлю айца Ларэнца альбо шлюбны ложак Рамэа і Джульеты, — закутыя ў метал ды паплямленыя чымсьці чырвоным (сляды ад графіці, змытага дажджом, ці напамін пра сутычкі, баі ды бойкі, да якіх сямейнікі такія ахвочыя).

Рэй вядуць нянавісць і варажнеча, узведзеныя ў абсалют. Мантэкі й Капулецi штохвіліны гатовыя да сутычкі, двубою, смерці. Яны шукаюць вайны — іншы спосаб існавання ў разлютаваным свеце папросту немагчымы. Антаганістаў тут хоць гаць гаці — лэдзі Мантэкі і Капулецi (Ала Леная і Анастасія Задзірына), бацькі сямействаў (Сяргей Лагуценка і Сяргей Пазняк), галоўныя «баявыя» спружыны спектакля — змрочны, небяспечны Тыбальт і жартаўнік Меркуцыа (Міхал Грышачкін і Рыгор Жураўлёў). Нават Карміцелька (Яўгенія Канькова) і айцец Ларэнца (Уладзімір Цітоў) вох якія няпростыя. І кабета ў веку, і божы чалавек не папусцяць, а ў выпадку чаго адкажуць цвёрда, а можа і жорстка. Князь Вероны Эскал у выкананні Аляксея Бычкова заўжды пры пісталеце — як пры апошнім аргуменце. Жаніх Джульеты граф Парыс (Павел Кордзік) лёгка кідае вытанчаныя манеры, каб разгуляцца на вечарынцы, а ягонае п'янае блазнаванне імгненна пераймаюць вытачаныя фехтавальныя прыёмы.

Тым больш нечаканым і кантрасным на гэтым тле «барвовых таноў» робіцца пачуццё юнака і дзяўчыны. Іх сэрцы адзначаны таўром міжусобіц, але са свету перакуленых, скажоных паняткаў ірвуцца вонкі іхнія душы. Трагічны фінал не проста апраўданы — ён непазбежны. І не таму, што абставіны складаюцца няўдала: варажнеча на нейкі момант апынаецца мацнейшай за каханне, а свет спагадлівы ды прыязны — іншым у простым сэнсе, па-за межамі жывога.

Андрэй Шыдлоўскі ў ролі Рамэа мае дзвюх партнёрак — Марыю Хадзякову і Веру Грыцкевіч. Калі Джульета ў выкананні першай артысткі — крышачку «брыдкае качаня», якое вось-вось вырвецца са сваёй падлеткавай вуглаватасці і няўпэўненасці, дык другая Джульета — хай вельмі юная, але ўжо жанчына, што адкрыла сэрца для кахання. Для свайго героя Андрэй Шыдлоўскі знайшоў вельмі дакладныя, рэзкія, графічныя рысы, уласцівыя юнаку, які рвецца насустрач каханню і не задумваецца ні пра абставіны, ні пра наступствы, падпарадкуючы сваё жыццё (і смерць) толькі аднаму, самаму вялікаму і моцнаму пачуццю.

Свежы і смелы погляд на класіку не адмяняе асцярожнага і паважлівага абыходжання з ёю. Ці не трапіў гомельскі спектакль у шэраг шчаслівых выпадковасцяў, пакажа наступны тэатральны сезон, які, паміж іншых пастаноўшчыкаў, прычакае таксама і Алега Малітвіна: трупа разам з піцерскім госцем будзе працаваць над адной са знакавых п'ес айчыннай драматургіі.



«Рамэа і Джульета». Сцэна са спектакля.
Фота Уладзіміра Ступінскага.

...І АБЫЯКАВАСЦЬ ДА ЖЫЦЦЯ

«Дзе адступаецца каханне...» паводле Аляксандра Валодзіна ў Гомельскім гарадскім маладзёжным тэатры

Жана Лашкевіч


1.


2.


3.

Легендарны спектакль 1970-х у Тэатры юнага гледача «З каханымі не расставайцеся...» мне пабачыць не выпала. Затое чула расповеды, як ад сталічнага праспекта па ўсёй вуліцы Энгельса аж да самага ўвахода ў тэатр пыталіся лішняга квіточка. П'еса пра невыносную лёгкасць быцця сямейнага, па-свойму рэвалюцыйная за савецкім часам, мусіла адысці разам з ім, аднак у 2010 годзе за каханых (персанажаў) нечакана ўзяўся Рыд Таліпаў у Коласаўскім тэатры Віцебска, і я ўжо была зрабіла для яго новы пераклад... Заўчасная смерць рэжысёра адмяніла пастаноўку.

Што, як не бясконцая размаітасць нешчаслівых сем'яў, змушае тэатр зважаць на «думку сямейную»? Гісторыя Каці ды Міці, чаргова-тыповай нешчаслівай сям'і, уражвае праўдзівасцю пачуццяў у будзённай неабачлівасці ды нейкай тупаватай наканаванасцю непаразумення, няўменнем разумець саміх сябе. У назве п'есы «З каханымі не расставайцеся...» драматург цытаваў драматычную «Баладу аб пракураным вагоне» Аляксандра Качаткова. Якаў Натапаў такім самым паэтычным чынам павярнуў на курс, прадзьмуты сіверам пранізлівай жаночай крыўды, узяўшы верш «Вчера ещё в глаза глядел...» Марыны Цвятаевай.

Верагодна, тое не заўжды скон альбо страта, часцей — здранцвенне, шок і абыякавасць да жыцця. Загнаць сябе за ўяўныя краты крыўды й зацятасці можна хутка і проста. Настолькі, што ўсіх персанажаў сваёй гісторыі Якаў Натапаў і мастак Яўген Волкаў адразу ж асталёўваюць за сапраўднымі кратамі... медыцынскай установы. Але пазнавальныя і агароджа гульнёвай пляцоўкі, і паркавы плот, і паркан стадыёна. У драматургічнай пабудове Валодзіна фігуруюць эпізадычныя справы аб разводах, між якіх набірае моцы драма двух маладзёнаў. Рэжысёр адразу збірае фігурантаў разам з суддзёй у адной прасторы і жорстка абвастрае задуму драматурга — так, што сцэнічная вар'ятня адразу сягае за ўмоўныя мастацкія межы. Паміж чаргою разводаў Аляксандр Валодзін выпраўляе сваіх персанажаў у дом адпачынку. «Адпачывайце!» — колькі разоў загадваюць на сцэне і са сцэны; інвентарнымі нумарамі пазначаны ці не кожны акцёрскі строй; Наталля Голубева ў ролі спанатранага прафесійніка-суддзі роўна да абыякавасці пытае, як і чаму вы тут апынуліся, — у партнёраў і гледачоў. Пары разводзяцца, дзеляць маёмасць, цэняць рэчы, а каханым чалавекам карыстаюцца... Свет вывіхнуўся? Правіла памянялася месцамі з выключэннем?

Паміж іроніяй і дзіцячым здзіўленнем у спектаклях Якава Натапава заўжды паўстае трагізм жыцця. Рэжысёр ані не займаецца пошукамі-эксперыментамі (катэгарычна — пасля таго, як эксперымент масава захапіў тэатры), мяркуючы, што найважнейшыя шлях ды працэс; тое самае меркаваў Андрэй Таркоўскі. Натапаў ніколі не інтэрпрэтуе драматурга, бо карыстаецца ягоным творам як падставаю для ўласнага мастацкага выказвання. Часцяком перастаўляе сцэны, мяняе націскі, штосьці дадае — напрыклад, падмацоўвае празаічныя рэплікі вершамі ўлюбёных паэтаў. Схіляе артыста да асэнсаванага пражывання ролі, прапануе ўведаць яе да драбніцы ды ўслухацца ў сваю артыстычную прыроду, паразумець яе з прыродай персанажа, каб вытачыць малюнак; каб выкшталціць вобраз, навучае мастацтву складаць яго з дзвюх-трох рысаў, дарэчы ўжываць характарныя — маўленне, фактуру, абаянне. Перафразуючы Кірыла Сярэбранікава, яму вельмі важна сведчыць пра тое, што ведае, і пра тое, што памятае. Таму ў тысячы дробязяў ён спавядае дыхтоўны, пародны рэжысёрскі тэатр, дзе вырашае асоба ды прафесійная спанатранасць. У спектаклі «Дзе адступаецца каханне...» Натапаў вывеў на сцэну амаль усю трупу і ўтварыў зайздросны ансамбль, а для сола штораз вынаходзілі новыя вобразы. Што ні артыст — то адкрыццё. Дзмітрый Попчанка ўлоўна звязвае ролі Доктара і разводніка Міронава не роспачным глыканнем з пляшкі, а глыбіннай, прыхаванай «бядой ад пяшчотнага сэрца», якому ўжо

хочацца спакою, але кніжнага ды сяброўскага. Не вялікі інтэлектуал, ён, тым не менш, не трывае жончынай абмежаванасці, якую так характарна і смешна ўвасабляе Валянціна Ілюкевіч — да жаху. За сціслым канцылярытам судовай прамовы развядзенца Нікуліна Андрэй Бардухаеў-Арол хавае жаданне як мага хутчэй усё скончыць дзеля таго, каб… не прыніжаць жонку. Ён усё вырашыў і перажыў, а яе перажыванне доўжыцца, ёй баліць, і ён яе шкадуе. З'яўленне Керылашвілі рэжысёр абстаўляе лезгінкай — гэткім сярэднестатыстычным уяўленнем пра каўказца; Гіёргі Чантурыя захапляе высакароднай шчырасцю, калі ягоны персанаж адстойвае каханую жонку перад суддзёй. Непаслядоўнаю, несамастойнаю, але дужа абаяльнаю ў сваёй крохкасці прадстаўляе Ірына Чарняўская ягоную каханую Ларысу. Сяргей Трухін ды Лізавета Астрахава дэманструюць дурноту сямейнікаў Казловых: яны так стараюцца не папусціць у дробязі, што гатовы страціць важнае… Ад Міці ды Каці каханне адступаецца так, як разбураецца мост, — трымаюцца магутныя фермы-апоры, але пасярэдзіне падступна бяжыць расколіна і кавалкі павольна, цяжка абрынаюцца долу.

…Аднаго разу Каця да ранку затрымалася ў дзявочай кампаніі. Міця не даў веры бяскрыўднасці гэтае затрымкі, а Каця не палічыла патрэбным яе давесці. Не дужа значны канфлікт перадусім правакуе развод ды набывае меладраматычную афарбоўку праз захворванне Каці ды несупакоенасць Міці. Ён знаходзіць чалавека, у якога затрымалася кампанія дзяўчат, і выпадкова «спрычыняе шкоду дзеяннем» — нязначна раніць. А хлопец, відавочна, не даруе (гэта вынікае з выканання Сяргея Арцёменкі), і Міця з'яўляецца да Каці ў лякарню як на развітанне. Рэжысёр перакампанаваў паслядоўнасць драматургавых сцэн і значна абвострыў падзеі, задаўшы вельмі складаную задачу Ірыне Шапецька і Віталю Сазонаву, бо свае ролі яны мусяць падаваць і ў наўпроставай, і ў адваротнай перспектыве, прасцей — вяртацца да перажытага і перажываць яго ізноў. Панавому. Дуэт вабіць тэмпераментам і пачуццёвасцю, а больш за што іншае — стрыманай годнасцю, якая заўважна вылучае дачыненні іх персанажаў. Яны кахаюць, расколінка ў мосце яшчэ танюткая, яшчэ можна ўлагодзіць характары і не зважыць на выхаванне, але духоўнай моцы для паразумення ўжо не стае. Ці можна звар'яцець праз каханне? Як толькі Каця ўсведамляе непапраўнасць учынкаў і фатальнасць падзей, напагатове рукі санітараў. Як сведчыла вядомая спявачка, у жыцці магчымае ўсё, ды толькі нічога няможна выправіць…

Якаў Натапаў здзіўляе ўменнем падначаліць мастацкай задуме праявы так званай масавай культуры: музычны шлягер, вобраз папулярнай асобы, выказванне альбо ацэнку падзеі. Каб абудзіць цікаўнасць да гераіні спектакля, можа працытаваць урывак з улюбёнага савецкага серыяла; каб прадставіць наступствы ўчынку — іранічна падпусціць зацяганага інфернальнага персанажа. Манеры і паводзіны вар'ятні з пастаноўкі «Дзе адступаецца каханне…», яе жарсці ды шчырасці, нарэшце рэплікі (напісаныя ў мінулым стагоддзі!), між іншым, выдаюць прыхаваную рэжысёрскую пародыю на тэлевізійныя ток-шоу і друкаваны глянец: чалавецтва дружна й паслядоўна робіцца абыякавым да жыцця і з'язджае з глузду, калі так імкне аднавіць вар'ятню паўсюль, куды дацягнецца.

Таму і адступаецца каханне.

1—4, 7. Сцэны са спектакля.
5. Ірына Шапецька (Каця), Сяргей Арцёменка (Міця).
6. Ірына Шапецька (Каця), Дзмітрый Попчанка (Доктар).
Фота Уладзіміра Ступінскага.

4.

5.

6.

7.

ЗОЛАТАМ ПА АКСАМІЦЕ

«Калі б ведаць...» паводле «Навальніцы» Аляксандра Астроўскага ў Новым драматычным тэатры

Жана Лашкевіч



1.

Ну, нам гэта выпадае ўсвядоміць проста са школьнае лаўкі. Таму і вялікую тэму Кулігіна з ягоным удасканаленнем жыцця рэжысёр Сяргей Кулікоўскі як бы прамінае, скарачае канфлікты і тэкст, пераасэнсоўвае вобраз. У выкананні Валерыя Глазкова Кулігін пільнуе, сочыць (так што часам выдае на хваравітае зацятае шпегаванне), літаральна — праз бінокль — узіраецца ў наваколле, дэкларуючы ягонае ўпарадкаванне ды захаванне. І міжволі разбірае ўсе абывацельскія сакрэты: мы, маўляў, думаем, што яны работу робяць альбо Богу моляцца, а яны сваіх сямейнікаў тыраняць. Сям'я — справа таемная, сакрэтная...

Дзеянні Кулігіна нагадваюць выкананне абраду, але яго ў спектаклі спраўляе ледзь не кожны сталы персанаж. У сучаснай практыцы існуе тэатр як рытуал; Сяргей Кулікоўскі як бы інвертуе, выварочвае прыём і прадстаўляе рытуал жыцця, дзе сямейнае кола, агорнутае жорсткай мястэчковай таемнасцю, набывае адзнакі кодла, а сямейнікі паўстаюць ахвярамі падступнай традыцыі. У хаце Кабанавай не жартам мятуць, мыюць ды парадкуюць. За парушаную чысціню яна карае сувора, штохвіліны занятая пільнаваннем звычаю. Адзіны раз, у сцэне начнога спаткання з Дзікім, злятае прывід пачуцця (не анёл) і заспявае Кабанаву знянацку. Наталля Капітонава вылучае яе прыхаванае чаканне, разважлівую гатоўнасць адказаць мужчыну-роўню і нават не адмовіць, але Дзікой, як трапна накрэслівае Сяргей Толсцікаў, дбае пра сваю завядзёнку — перадусім трэба пагаварыць. Бо ён жа дасканаліцца па-свойму, пра што і прызнаецца без ценю жалю: толькі заікніся яму пра грошы, у яго «ўсю нутраную распальваць стане». Так і дабро назапашвае — то скваптнасцю, то прыніжэннем.

Цёмнае царства сям'і — ці ж настолькі датклівая тэма для сённяшняга тэатра? Цікавілася статыстыкай... Лепш бы не цікавілася. Сямейны гвалт, прыгнёт, крывавыя непаразуменні, нядбайства й недагляд — такім чынам, Новы тэатр інтэлігентна цаляе ў праблему прыхаваную, разгалінаваную, ад'еўшую процьму сродкаў-высілкаў грамадскасці й дзяржавы. Улада цемры ў новых эстэтычных варунках дзівосна адпавядае традыцыйным перакананням тутэйшага чалавека. Недалёка ж мы адышліся ад Кабанавай за сто пяцьдзясят гадоў (п'еса Аляксандра Астроўскага з'явілася ў 1859-м). А колькі люду не зважае на сямейны росквіт і абавязак!..

...Але рэжысёр настойвае: ахвярны абавязак дзеля сям'і, справы, мэты можа выглядаць дужа непрывабна, ды што там — пачварна. Вымагаць самаспалення ўдавы на

вогнічшы мужа-нябожчыка. Жыўцом хаваць слугу побач з нежывым гаспадаром. Зрэшты, выслоўе пра сямейную недасканаласць з таго самага шэрагу — пахаваць сябе між чатырох сцен. Пахавальны прыгнёт ледзь улоўна атачае персанажаў з першай сцэны: пастаноўшчык збірае дзейных асоб у канцэртным пралогу, як той казаў, у бляску і велічы, змушае іх разумецца і выдаваць свае існыя дачыненні, парадкуючыся па месцах на авансцэне і разглядаючы публіку; на нейкі момант глядзельня і сцэна ўраўнаважваюцца ў праве дзівіцца адна на адну. Так і будзе. Ці не кожны персанаж патрапіць сцішана таропіцца ў прыціхлую цямрэчу залы і шукаць, чакаць, паклікаць... Здаецца, гэты стан завецца нудою — калі спосабам існавання робіцца чаканне і абачлівасць.

Дасціпнае сцэнічнае аздабленне Святланы Макаранка, у якім спанатранае вока пазнае стандартныя бляшаныя начоўкі, уяўляе з сябе штосьці сярэдняе паміж афармленнем філарманічнай сцэны і, перапрашаю, вітрынай пахавальнага спецкамбіната — падсвечаныя металічныя прастакутнікі, якія спагадзя ператвораца то ў трыбуны, то ў паркан, праз яго Кацярына памкне да Барыса, а потым з яго ўтворыцца труна з вечкам — для Кацярыны... Так падступліва і ціхмяна, папросту разгортваецца метафара пахавання жыцця. Не аднОй Кацярыны, вядома ж.

Канцэрты ў Кабанавай, відаць, зрабіліся трывалай завядзёнкай, бо модна і нікуды не трэба выпраўляцца. Прыгожа, зладжана спяваюць Кацярына ды Варвара, танчыць слуга (адзіны замест усёй дворні, выпісанай драматургам) — прадстаўляе пародыю на балет, але гнуткі і рухавы Эрык Абрамовіч наводзіць на думку пра адоранасць чалавека, ахвяраваную жыццёвым выгодам: ягонае месца ў доме недвухсэнсоўна вызначылі плоцевыя жаданні гаспадыні.

Адзнакаю культурных пераваг сямейнікаў робяцца ў спектаклі песні Аляксандра Вярцінскага. Праз іх, здавалася б, можна вылучыць пэўны гістарычны час, ды не — гучаць яны надзіва пазачасава, але дзеянне набывае дадатковае вымярэнне: так, адны сумленна сядзяць па хатах, але змушаюць іншых цягацца туды, дзе можна пераняць модныя забавы.

Такім чынам, у свеце Кабанавай дачуваецца голас іншага жыцця. Па-свойму нявытанчанага і хваравітага, але яно чапляе, цвеліць, вымагае цікавіцца сабой, пераймаць свае норавы і клопатам выканаўцы Аляксея Верашчакі вызначае паводзіны Ціхана Кабанава, маладога мужа Кацярыны, калі таму выпадае ехаць па справах:


2.

нагуляцца як мага, ну й напіцца, бо звычай такі. А песень-танцаў яму і дома не бракуе.

...Спевы-скокі — адметная асаблівасць усіх пастановак Сяргея Кулікоўскага, дзе драматычныя артысты спяваюць сола і а капэла, не цураюцца музычных інструментаў і ўсё часцей спавядаюць законы музычнай драматургіі. Праз гэткую музычнасць, спеўнасць, вытанчаную густоўнасць са сцэны ледзь заўважна зіхаціць таемнасць, накрэсленая яшчэ Астроўскім, але сённяшняму гледачу пераважна невядомая. У распаведзе Кацярыны пра бацькоўскі дом гучыць наступнае: «А прыйдзем у царкву, возьмемся за якую-небудзь работу, больш па аксаміце золатам...» Шэраг асацыяцый зазвычай пераймае царква (маладая кабета яшчэ й моліцца, як анёл), але існасць, сутнасць Кацярыны выяўляе работа — па аксаміце золатам. Такую работу да сёння выконваюць толькі абраныя майстрыхі, чыё майстэрства не жартам называюць мастацтвам. Такая работа вымагае заўсёднага перфекцыянізму і фармуе асобу наколькі патрабавальную, настолькі цярплівую, уважлівую, ураўнаважаную. І — свабодную, абсалютна свабодную ў цвёрдых, вызначаных межах так званага канону. Дарэчы, менавіта свабода забяспечвае выжыванне рамяства — існаванне разнастайных рукатворных школ, развіццё і дасканаленне майстэрства. (Па-свойму гэта пацвярджае фільм «Вышывальніцы» Элеанор Фачэ, дзе спанатраная майстрыха мадам Мелікян у выкананні Арыян Аскарыд праз навучанне вышыванню цалкам мяняе жыццё сямнаццацігадовай Клер, цяжарнай, незамужняй і беспрацоўнай — яе ролю ўвасобіла Лала Наймарк.) Верагодна, артыстка Кацярына Ермаловіч пра гэта ведае, бо прагу кахання сваёй гераіні праз паставу і манеру паводзінаў атаясамлівае з работай золатам па аксаміце — светам выключнага харава і згарманізаванасці. Ёй бы голку ў рукі, а трэба скрэбсці, шараваць ды цешыць свякроў спевамі пад фартэпіяна. І золата для работы нямашака. Можна, вядома, паспрабаваць воўнаю па льне, да таго ж мяккі, спакойны, падатны Барыс (заўважная і вельмі трапная работа Паўла Чарнова) — як той аксаміт... дый пад прымусам цяжка ўзяць ды вызначыць, хто ты ёсць і чаго напраўду жадаеш. А далей — рытуал спакушэння праз Варвару (а Барыса — праз Кудраша), і замест золата па аксаміце — дзесяць начэй пачуцця (кахання, свабоды, здрады). Не харава.

Прызнанне Кацярыны, абстаўленае Астроўскім строга па-сямейнаму, адбываецца ў спектаклі на чарговай вечарыне Кабанавай — прылюдна. Кабанава ратуе сямейны гонар, міжволі падказаўшы Кацярыне, як за ўсё адказваць давядзецца — з такой прыгажосцю лепш у вір, ды хутчэй, хутчэй! А Кацярыне цяпер «што дахаты, што ў магілу — усё адно», яна спавядаецца і... ураўнаважваецца, перш як скочыць у ваду, упершыню прымаючы самастойнае рашэнне! Зрэшты, фінал нам таксама вядомы са школьных гадоў. Але ў Новым тэатры ён прагучаў дзівосна: пасля знакамітага маналога пра тое, чаму людзі не лётаюць, Кацярына Ермаловіч сімвалічна скінула долу празрысты шаль, святло прыбралася і запала ціша асэнсавання («Так ціха, так добра», — хвіліну таму паўтарала Кацярына). Каштоўная ціша. Яе не парушыў аніводны воплеск глядацкай удзячнасці. І на хуткае сцвярджэнне Ціхана, што матухна загубіла Кацярыну, вельмі карцела перапытаць — а хто загубіў матухну?

1. «Калі б ведаць...». Кацярына Ермаловіч (Кацярына).
2. Сцэна са спектакля.
Фота Аксаны Барчэўскай.



АСАБЛІВЫЯ ЛЮДЗІ. ЗВЫЧАЙНЫЯ РОЛІ

АСАБЛІВЫ (АЛЬБО ІНТЭГРАВАНЫ ЦІ ІНКЛЮЗІЎНЫ) — АДМЫСЛОВЫ ТЭРМІН, ЯКІМ ПАЗНАЧАЕЦЦА КАЛЕКТЫЎ МАСТАЦКАЙ САМАДЗЕЙНАСЦІ, ДЗЕ МАГЧЫМАСЦІ ЎДЗЕЛЬНІКАЎ АБМЯЖОЎВАЕ СТАН ЗДАРОЎЯ. ПА СУТНАСЦІ, ТАКІ ТЭАТР МАЕ НА МЭЦЕ САЦЫЯЛЬНУЮ АДАПТАЦЫЮ, АКТЫЎНА ВЫКАРЫСТОЎВАЕ ГУЛЬНЁВЫЯ ПРАКТЫКІ І ПЛАСТЫЧНЫЯ ТРЭНІНГІ ЯК ІНСТРУМЕНТЫ ПСІХАЛАГІЧНАЙ, САЦЫЯЛЬНАЙ І МЕНТАЛЬНАЙ ТЭРАПІІ. ІНКЛЮЗІЎНЫ ТЭАТРАЛЬНЫ РУХ БЕЛАРУСІ ЯДНАЕЦЦА ПРАЗ ШТОГАДОВЫ МІЖНАРОДНЫ ФЕСТЫВАЛЬ АСАБЛІВЫХ ТЭАТРАЎ «НЕПРАТАПТАНЫ ШЛЯХ» (З 2004 ГОДА, БРЭСТ) І МІЖНАРОДНЫ ФЕСТЫВАЛЬ АСАБЛІВЫХ ТЭАТРАЎ «КРОК НАСУСТРАЧ» (З 2011 ГОДА, МІНСК).

Міжнародны фестываль асаблівых тэатраў «Крок насустрач»

Уладзімір Галак

Далучэнне да тэатральнага працэсу людзей з інваліднасцю спарадзіла новую эстэтыку і вылучыла адмысловую манеру выканання. Вядомае ў Заходняй Еўропе з 1960-х, і для Беларусі гэтае далучэнне — не навіна. Ужо ў 1947 годзе на базе Рэспубліканскага дома культуры Беларускага таварыства глухіх быў створаны народны тэатр мімікі і жэсту; у 1963-м да яго прыяднаўся народны тэатр пантамімы «Рух». Калектывы да сёння існуюць на грамадскіх пачатках.

Беларускія фестывалі — вынік прыватнай ініцыятывы і фінансавання праз замежныя гранты. «Непратаптаны шлях» ладзіцца ў рамках аднайменнай міжнароднай праграмы, накіраванай на рэабілітацыю людзей з інваліднасцю і рэалізуецца на тэрыторыі Беларусі, Украіны і Польшчы. Арганізатарам фэсту выступае Брэсцкае абласное моладзевае грамадскае аб'яднанне «Інвалід і асяроддзе».

Арганізацыйна і тэматычна мінскі «Крок насустрач» — дубль брэсцкага фестывалю. Ягоны заснавальнік — грамадскае дабрачыннае яўрэйскае аб'яднанне «Хэсэд — Рахамім» пры падтрымцы праграмы малых грантаў Амбасады Злучаных Штатаў Амерыкі ў Рэспубліцы Беларусь. Фэст ад пачатку ладзіцца без конкурснага адбору, з тэматычнымі варштатамі і культурнай часткай для ўдзельнікаў, а таксама аднадзённым бяскоштавым паказам спектакляў для гледачоў.

Сёлета пастаноўкі фестывалю «Крок насустрач» праходзілі ў рэжыме нон-стоп з адным антрактам на працягу некалькіх гадзін. Творы з Беларусі, Украіны і Расіі ўяўлялі з сябе кароткатэрміновыя (не больш за 20 хвілін) дзеі розных жанраў і тэм. Бальшыня ўдзельнікаў аддала перавагу казцы — найпрыдатнейшаму тэрапеўтычнаму сродку, які выдатнана дапамагае развіваць фантазію. Таму тэатр «Вясёлка» з Мінска, створаны для рэабілітацыі і адаптацыі маладых людзей з псіханеўралагічнымі захворваннямі, звярнуўся да народнай яўрэйскай казкі «Сёма і воўк», у якой хлопчыка Сёму бацькі паслалі да бабулі з гасцінцамі. Традыцыйная сустрэча з галодным ваўком скончылася тым, што ваўка з'ела галодная бабуля. Да народных казак таксама звярнуліся тэатры «Званочак» з Украіны і «Іскрынка» з Віцебска.

Адметную сцэнічную форму прапанаваў калектыў «Каралеўства Цікавых Спраў» Пінскай школы-інтэрната для дзяцей з парушэннем слыху. Рэжысёр Мікалай Клюско прыдумаў кранальны гумарыстычны спектакль-пантаміму аб рэпетыцыі фартэпіяннага канцэрта. Дзеці выконвалі ролі клавіш з рознымі характарамі; паўнавартаснай дзейнай асобай зрабілася музыка.

Калектыў «Пераадоленне», створаны пры Пінскім таварыстве інвалідаў, у філасофскай пастаноўцы «Пад небам» звярнуўся да тэмы Старажытнага Егіпта, ягонага жрэцкага цырыманіялу і вераванняў, добра папрацаваўшы над касцюмамі і рэквізітам. Галоўным выразным сродкам на сцэне стала пластычнасць акцёрскіх паставаў, а пастаноўка вылучылася не толькі тэматыкай, але і атмасфернасцю.

Найбольш наватарскі і яркі спектакль прывёз Санкт-Пецярбургскі тэатр «Церамок». Кіраўнік Пётр Яфімаў стварыў пластычна-харэаграфічную інтэрпрэтацыю рускай казкі «Каша з сякеры». Мову танца дапоўніла гульня каляровых палотнаў, якія сімвалізавалі стыхіі. Пастаноўку прасякнула выверная лёгкасць рухаў выканаўцаў і свабода іх самавыяўлення, з імі казка загучала па-новаму.

Сродкамі культуры акцёры здабываюць яскравы досвед камунікацыі і сацыялізацыі, мяняючца ў працэсе творчасці, прымушаючы гледача станоўча зірнуць на іх жыццё. Гэтая высакародная справа ўтрымлівае вялікія магчымасці і не менш вялікую працу для сектара крэатыўнай эканомікі. Згадаем, што па Мінску ўсталяваныя білборды сацыяльнай кампаніі «Тач Даун», адзін з герояў якой — Андрэй Гарбаценка, акцёр з сіндромам Даўна. На адной з краўдфандынгавых пляцовак ідзе збор сродкаў для тэхнічнага абсталявання спектакля «Маленькі прынц» асаблівага тэатра «Радасць». З падтрымкай буйной прыватнай кампаніі абылася прэм'ера мюзікла «Флейта — чарадзейка» сямейнага тэатра «І», створанага для дзетак з аўтызмам. З такімі ж дзецьмі падрыхтавалі і паказалі спектакль артысты Нацыянальнага тэатра імя Максіма Горкага. Ладзяцца раённыя фестывалі творчасці людзей з інваліднасцю. Тэндэнцыя цудоўная. Аднак, узіраючыся ў заходнія дасягненні, мы бачым, што інклюзія, пераасэнсаваная і прадстаўленая сродкамі сучаснага тэатра, здатная на неверагоднае ў самым мастацкім сэнсе слова. Застаецца хіба крок насустрач.

«Каша з сякеры». Тэатр «Церамок» (Санкт-Пецярбург, Расія). *Фота Вольгі Войт.*

Міжнародны фестываль асаблівых тэатраў «Непратаптаны шлях»

Вера Шэлест

Сёлета ў праграме XII Міжнароднага фестывалю асаблівых тэатраў «Непратаптаны шлях» бралі ўдзел дзесяць тэатраў з Беларусі, Украіны, Расіі, Польшчы і Літвы. Каштоўнасць творчых сустрэч перадусім у тэрапеўтычным эфекце заняткаў тэатральным мастацтвам. І калі б такога эфекту не было, ні шэлегу б не каштавала шматгадовая фестывальная кампанія, у вялікай ступені патрэбная — валанцёрам, гледачам, бацькам артыстаў і кіраўнікам адмысловых тэатраў. Асноўнай сілай бездакорнай арганізацыі фэсту былі валанцёры — пяцьдзясят маладых людзей, шчыра адданых сваёй справе.

Фестываль — тая творчая лабараторыя, дзе даследуюцца і правяраюцца формы й метады ўцягвання людзей з рознымі дыягназамі ў актыўную творчую дзейнасць. Адмыслоўцы прапануюць практыкаванні і трэнінгі, рэжысёры і акцёры адразу спрабуюць іх засвоіць. Паколькі ствараюць адмысловыя тэатры збольшага людзі без тэатральнай адукацыі — псіхолагі, педагогі, медыкі, часцей за ўсё — бацькі асаблівага дзіцяці, змушаныя адмовіцца ад уласнай прафесіі, то далучэнне да спецыфікі тэатра адбываецца своеасаблівым паскораным чынам на варштатах, канферэнцыях, «круглых сталах» і начных абмеркаваннях у гатэльных нумарах. Праграма завяршаецца прафесійнай гутаркай з так званай радай кансультантаў — ідэю, дарэчы, пазычылі ў суседзяў з кіеўскага фэсту «Сонечная хваля». Яго арганізатар, рэжысёр тэатра «Парасткі» Віталь Любота шмат чаму навучыў берасцейцаў і ўгаварыў адмовіцца ад традыцыйнага журы, бо «перш як “журыць”, трэба навучыць». Кансультацыйную раду нязменна ўзначальвае рэжысёрка, тэатразнаўца, тэатральны педагог Таццяна Зарэмба. Сёлета да яе далучыліся Міхал Станоўскі (сацыяльны педагог, алігафрэнапедагог, арт-тэрапеўт, выкладчык), Януш Шыманьскі (тэатральны педагог, арт-тэрапеўт, выкладчык Варшаўскага і Люблінскага ўніверсітэтаў) і Андрэй Саўчанка (акцёр, рэжысёр і выкладчык акцёрскага майстэрства).

Тэма сёлетняга фэсту — Афрыка (конкурс на чарговую агульную тэму ладзіцца штогод, бо да пастановак дадаюцца спевы, маляванне ды іншае). Выбар матэрыялу па тэме не абавязковы, але пажаданы, тым больш яна вельмі ўдалая. І для артыстаў, якія ахвотна ўбіраліся ў экзатычныя строі, хаваліся за маскамі і смялей дзейнічалі. І для рэжысёраў з харэографамі, бо своеасаблівая пластыка афрыканскіх танцаў спрыяла яркім малюнкам і вынаходліваму засваенню сцэнічнай прасторы. А музычна-рытмічная арганізацыя сцэнічнага дзеяння мела на мэце разнастайныя задачы, вымагала актыўнага развіцця музычна-рытмічных умельстваў, працы з разнастайнымі ўдарнымі прыладамі (напрыклад, кіямі).

Спектакль «Аднойчы ў Афрыцы» львоўскага тэатра «Карцінка» (творчая супольнасць некалькіх сем'яў) пры ўсёй сціпласці матэрыяльных выдаткаў афармілі вынаходліва і густоўна. Відавочна мамы, мастачкі і краўчыхі, пагарталі даведачную літаратуру, зазірнулі ў Інтэрнэт, таму ўкраінскія артысты выглядалі праўдзівымі афрыканцамі, а не індзейцамі ці індусамі. Рэжысёрка Лілія Сюцік далікатна абыграла іх маўленчыя праблемы — персанажы разумеліся на «тарабарскай» мове. Візуальны шэраг пастаноўкі вызначыла праекцыя афрыканскага краявіду ў стылі дзіцячага малюнка (на задніку) і выкарыстанне элементаў ценявога тэатра. Па экране павольна крочылі статкі жырафаў і сланоў, прабягалі паляўнічыя. Цар звяроў Леў, захавальнік чароўнага агню жыцця, дарыў ягоную часцінку Паляўнічаму, а той ажыўляў гэтым агнём смяротна хворую маці.

Тэатр са Століна «Свежы вецер» паказаў пластычны спектакль «African story» ў рэжысуры Юліі Бабіч пра тое, «адкуль мы, хто мы, куды ідзём». Артысты ў чорных трыко (іх суправаджалі адпаведныя светлавыя эфекты і ўдалы музычны шэраг) пластычна ўтваралі віхрэнні нейкай праматэрыі, яна сціскалася, выбухала і паступова ператваралася ў камячкі жыцця. Пад гук удараў сэрца яны давалі парасткі. Цягам некалькіх хвілін разгортвалася карціна эвалюцыйнага развіцця, ажно да з'яўлення людзей. Тыя дзяліліся на два племя і палявалі на звяроў, потым — на людзей і, нарэшце, шукалі мірнага суіснавання…

Кансультацыйная рада ўхваліла ідэю пастаноўкі, якую можна пашыраць, але выказала істотную заўвагу: аж трое педагогаў на сцэне — залішняя апека для чатырнаццаці артыстаў.

Куды як смялей абыходзіцца са сваімі выхаванцамі Міхал Станоўскі, хоць удзельнікі «Артыстычнай акадэміі» з Любліна маюць больш сур'ёзную назалогію. Яны не толькі самастойна працуюць на сцэне, але і цудоўна ўзаемадзейнічаюць з залай. А цуд палягае на тым, што гледачы не адчуваюць ніякага моўнага бар'еру. «Парад багоў» не спектакль, а, хутчэй, рэвю. На сцэну адзін за адным падымаюцца алімпійскія багі ў адпаведным адзенні і з адпаведнай атрыбутыкай, а канферансье (ці аніматар) Гефест прапануе гледачам іх назваць. Агнешка Крулік у ролі Гефеста — далікатная


1.


2.


3.


4.


5.

фігурка з велізарным бутафорскім молатам, не мужчына, не жанчына, а дзіўнае стварэнне, сапраўдны міф! Музыкай дзеянне дасціпна суправодзіў сам рэжысёр, асталяваўшыся перад сцэнай з цэлай калекцыяй шумавых і ўдарных прыладаў, каб тое, што не мог прамовіць артыст, сведчыла музыка.

«Іскарка» з Віцебска пачыналася як тэатр лялек, але з цягам часу лялькі розных сістэм удала злучыліся з жывым планам — як у спектаклі «Цікаўнае сланяня». Асаблівасць пастановак «Іскаркі» — ва ўдзеле вялікай колькасці дзяцей са складанымі і камбінаванымі парушэннямі. Рэжысёрка Алена Кавалёва абрала казку Рэдзьярда Кіплінга і вывела на сцэну стракатую кампанію з джунгляў. Дзве жывыя Пальмы (Дамір Укубаеў і Аляксей Ермашкевіч) асталяваліся ў цэнтры сцэнічнай прасторы. У капелюшах-кронах схаваліся лялькі — Малпа і Удаў. У іх пільныя справы да Сланяняці (Юлія Ціханская), ружовай аблавухай істоты, якая да ўсіх чэпіцца з пытаннямі, але атрымлівае кухталёў — ад Жырафаў (Вячаслаў Галай і Кацярына Трусава) і Туканаў (Аліна Дзярабіна і Таццяна Іллюк), роставых лялек. Як вядома, цікаўная малеча пазнаёмілася з Кракадзілам, той ухапіў яго за нос і… Сланяня разжылося хобатам. Ім яно і адлупцавала крыўдзіцеляў у казцы Кіплінга. Але на сцэне ўсё скончылася агульным замірэннем.

Узорам для ўдзельнікаў зрабіўся тэатр «Радасць мая» з Сыктыўкара са спектаклем паводле апавядання Маміна-Сібірака «Шэрая шыйка». Ён вылучыўся сцэнічнай культурай, скупой, але выразнай сцэнаграфіяй з прасторай, адкрытай для вольнай пластыкі артыстаў, бо іх героі — птушкі. На сцэне — два невысокія аб'ёмныя дрэвы з кардонных модуляў. Іхнія карункавыя шаты ўпрыгожаны каляровымі хусцінкамі, праз якія паўстаў вобраз восені. Пералётныя птушкі знеслі хусцінкі, на масніцы зляцеў лёгкі белы шалік — надышла зіма. Лірычную атмасферу падтрымала музычнае суправаджэнне, але галоўная ўразлівая рыса спектакля — гучнае, выразнае маўленне выканаўцаў.

Стваральнік і кіраўнік калектыву Марына Афанасенка мае прафесійную тэатральную адукацыю і пільнуе галоўны запавет рэжысёра асаблівага тэатра: якой бы ні была назалогія артыста, на сцэне ён мусіць выглядаць годна. Толькі зрэдчас у яе пастаноўках задзейнічаны валанцёры, як студэнтка Наста Пагоншчыкава ў «Шэрай Шыйцы» з абсалютна тэхнічнай функцыяй — вывозіць вазок маленькай качачкі. Але Наста і агучвала гераіню, з'яўляючыся голасам акторкі, якая не магла размаўляць.

Сярод выканаўцаў ёсць тыя, хто маюць цяжкасці з маўленнем, але Марына старанна працуе над галасамі сваіх выхаванцаў, і не дзіўна, што падчас рэпетыцый здараюцца сапраўдныя цуды — як з выканаўцай ролі Шэрае Шыйкі Ксеніяй Патоліцкай, якая загаварыла!

З Вільні прывезлі інтэр-оперу «Несмяротнае каханне ў выдмах», над якой працавалі паэтка Віялета Шаблінскайтэ і пісьменнік Гаспарас Алекс. Музыка належыць кампазітарцы Сніегуоле Дзікчутэ, якая і ачольвае тэатр.

Усе артысты — людзі сталага веку з выдатнымі вакальнымі дадзенымі. З дзесяці выканаўцаў оперы пяцёра — вазочнікі, таму дэкарацый на сцэне няма. Героі знаёмяцца на беразе мора, чый вобраз утвараецца малюнкам на задніку, гукамі прыбою і выразнай пластыкай. Рух хору (аніяк не масоўкі!) свабодна ахоплівае сцэнічную прастору. Людзі, як хвалі, наязджаюць, набягаюць на авансцэну проста да рампы і паволі адыходзяць углыб. Адзін закідае вуду, другі шпурляе каменьчыкі, трэці гуляе з уяўнай хваляй босымі нагамі. Асноўная калізія сюжэту палягае ў тым, што дзяўчына і вазочнік пакахалі адно аднаго.

Адважна пабудаваны кульмінацыйны момант спектакля. Антаганіст, моцны высокі мужчына, чыю ролю выконвае Саўлюс Чэпла, рыўком выцягвае з крэсла закаханага героя Даніелюса Юрэвіча, кідае яго на падлогу і разам з прыяцелем (Анджэй Марусевіч) здзекуецца з бездапаможнага, які спрабуе перакуліцца і адпаўзці. Вакальны дуэт-рэчытатыў, люты і агрэсіўны, раптам пераходзіць у танец, стылізаваны пад брэйк. Танцор апускаецца на падлогу, дэманструючы выбітную пластыку, ягонае рухомае цела кантрастуе з запаволенасцю чалавека з інваліднасцю… Сцэна поўніцца існым драматызмам і выклікае эстэтычны шок.

«Несмяротнае каханне ў выдмах» мае аптымістычную развязку — дзякуючы гераіні закаханы ўз'ядноўваюцца, што сімвалізуе вышэйшую духоўную сілу, а цэласны вобраз спектакля праз зменлівыя асацыятыўныя выявы ўдала акрэслівае пескаграфія.

Вядома, не ўсе пастаноўкі атрымалі высокія адзнакі калег і рады кансультантаў, але датклівыя месцы не засталіся па-за ўвагай. Сцэнаграфічнае вырашэнне — першае, што бачыць глядач. Часцяком яно не вылучаецца густам і выдае няздольнасць рэжысёра раз-

меркаваць прастору для гульні. Дзве штучныя навагоднія яліны не ствараюць вобраз лесу; асталяваныя побач з маляванай шырмай — інтэр'ерам хаты — зусім збіваюць гледача з тропу. Суседства пянькоў і стала з закуліснага падбору гэтаксама недарэчнае. Дужа абачліва трэба абыходзіцца на сцэне з сапраўднай ежай. Калі ў казцы «Зімовая гісторыя» на палянцы танчаць мухаморы, глядзельні дадаецца разгубленасці. Падобныя промахі часцей за ўсё здараюцца ў тэатраў-дэбютантаў.

Па-ранейшаму вялікія нараканні выклікае музычнае афармленне спектакляў. Таццяна Зарэмба адзначыла тыповыя памылкі, перадусім эклектыку ў падборы і музычныя творы нізкай мастацкай якасці (асабліва папсы), выкарыстанне музыкі з папулярных мастацкіх ды мультыплікацыйных фільмаў, бо за імі цягнецца цэлы шэраг асацыяцый і гледачы міжволі параўноўваюць тое, што адбываецца на сцэне, з прафесійнай працай майстроў экранных мастацтваў. Абмяркоўваючы планы на наступны фэст, дамовіліся пра неабходнасць варштату па музычным падборы і тэхніцы мантавання фанаграм да пастановак.

Не прымусіў сябе чакаць і шэраг карысных парадаў па прасторава-часавай арганізацыі спектакля, ягоным тэмпарытме. Прафесійную маентнасць рэжысёра адразу відаць па тым, як ён арганізуе прастору сцэнічнага дзеяння: ці не збіваюцца артысты «ў кучы», ці не баяцца глыбіні сцэны, ці не цягнуцца да кулісы, дзе хаваецца выратавальны суфлёр, і да т.п.

Выйсце на вялікую прафесійную сцэну для асаблівых артыстаў — падзея велізарнай важнасці. На незнаёмай пляцоўцы ім абавязкова патрэбная тэхнічная рэпетыцыя, каб засвоіць простыя правілы тэхнікі бяспекі, навучыцца размяркоўвацца ў прасторы сцэны, не баяцца сцэнічнага святла. А пастаноўшчыкам не варта захапляцца светлавымі эфектамі (напрыклад, страбаскопам ці дым-машынай), якія могуць справакаць неадназначную рэакцыю.

Ні кіраўніку, ні педагогу асаблівага тэатральнага калектыву няможна забывацца на тое, што роля павінна быць выканаўцу па сілах, што існаваць у спектаклі ён мусіць асэнсавана, прамаўляць выразна і гучна, рухацца рытмічна. Падрыхтоўка пастаноўкі аніяк не абмяжоўвацца рэпетыцыямі, вывучваннем тэксту і малюнка ролі…

1, 4. «Лясны пярэпалах». Тэатр «Тамі» (Луцк, Украіна).
2, 9. «Аднойчы ў Афрыцы». Тэатр «Карцінка» (Львоў, Украіна).
3. «Шэрая Шыйка». Тэатр «Радасць мая» (Сыктыўкар, Расія).
5. «Анімацыя». (Брэст, Беларусь).
6, 10. «Несмяротнае каханне ў выдмах» Віялеты Шаблінскайтэ і Гаспараса Алекса. Творчы калектыў Саюза людзей з абмежаванымі магчымасцямі (Вільня, Літва).
7. «Цікаўнае сланяня». Тэатр «Іскарка» (Віцебск, Беларусь).
8. «Парад багоў». «Артыстычная акадэмія» (Люблін, Польшча).
Фата Ігара Паўлава і Юліі Хатыпавай.


8.


6.


9.


7.


10.

ЧАРАЎНІК, ЯКІ СПЫНЯЕ ІМГНЕННІ

Марыя Касцюковіч

У ЧЭРВЕНІ АДСВЯТКАВАЎ 90-ГОДДЗЕ АЛЕГ АЎДЗЕЕЎ, СЛЫННЫ БЕЛАРУСКІ КІНААПЕРАТАР-ПАСТАНОЎШЧЫК 22-Х МАСТАЦКІХ ФІЛЬМАЎ, У ТЫМ ЛІКУ СЛАВУТЫХ КАРЦІН, АДРАСАВАНЫХ ДЗЕЦЯМ, — «МІКОЛКА-ПАРАВОЗ» І «ДЗЯЎЧЫНКА ШУКАЕ БАЦЬКУ». АКРАМЯ ТАГО, ЯГОНЫЯ ЖЫВАПІСНЫЯ РАБОТЫ, ПРЫСВЕЧАНЫЯ ЧЫГУНЦЫ, СТАЛАМУ ЗАХАПЛЕННЮ, САБРАНЫЯ Ў НЕКАЛЬКІХ АЛЬБОМАХ. АЛЕГ ЦІХАНАВІЧ, МАЙСТРА СПЫНІЦЬ У КАРЦІНЕ ІМГНЕННІ ЗНІКЛЫХ ЭПОХ, ДЗЕЛІЦЦА ЎСПАМІНАМІ СВАЙГО ДЗІВОСНАГА ЖЫЦЦЯ, ЯКОЕ І САПРАЎДЫ ПАДОБНАЕ ДА ПЕРШАКЛАСНАГА ФІЛЬМА.



1.

Калі падсумаваць вашы ўспаміны аб працы на кінастудыі, якім вам запомніўся «Беларусьфільм»? З якім рэжысёрам вам найлепш працавалася?

— Калі прыехаў у Мінск, першым маім уражаннем якраз і быў Чырвоны касцёл, у якім месцілася кінастудыя і да якога я дайшоў, кіруючыся арыенцірамі дырэктара «Беларусьфільма». Мяне добра сустрэлі, і тут жа, у першы дзень, мы пазнаёміліся з Львом Голубам — працу з ім лічу самай важнай у сваім жыцці. Ён сказаў мне тое, што памятаю дагэтуль: без фантазіі ў кіно няма чаго рабіць. Наша група збіралася ў невялікім пакойчыку з двума вокнамі, там стаяла незгаральная шафа бухгалтэрыі, і падчас нашых пасяджэнняў бухгалтары прыходзілі забіраць свае дакументы. Цесната была такая, што часам і я сядзеў на гэтай шафе, іначай не было дзе прыткнуцца. Але адчувалася і іншае — душэўны пад'ём, асаблівая атмасфера эпохі. Ва ўсіх, не толькі ў творчай групы. Калі здымалі «Міколку-паравоза», мяне здзіўляла стаўленне хлопцаў-асвятляльнікаў да ўласных клопатаў: працавалі так, як цяпер і не працуюць — і як тыя самыя хлопцы ўжо не працавалі праз пэўны час. А тады яны былі зачараваныя кіно. Кіно здавалася цудам і шчасцем. Голуб адразу сказаў: «Хлопец, будзь кемлівы», — і я пачаў прапаноўваць ідэі, хоць на «Міколку-паравозе» быў толькі другім аператарам — ставіў святло. У мяне былі вгікаўскія веды, а першы аператар Георгій Удавянкоў — франтавы аператар, такога досведу не меў. Здымкі ішлі добра, лёгка, мо і таму, што Голуб быў закаханы тады ў сваю маладую жонку-балерыну.

Пасля ён запрасіў мяне і Ізраіля Пікмана на сваю наступную стужку «Дзяўчынка шукае бацьку». Пікмана знялі з іншай карціны за нерашучасць — надта павольна

ставіў святло, зрываў план, а ў той час план быў жалезны не толькі на заводзе, але і на кінастудыі. У выніку Ізраіль застаўся без працы, і Голуб узяў яго на свой фільм. Тады часта запрашалі двух аператараў, каб проста даць працу. Так Масквін і Цісэ працавалі падчас вайны.

Перад здымкамі мы мусілі абмеркаваць, як будзем рабіць фільм. Дамовіліся сустрэцца на сярэдзіне моста над Свіслаччу, і там у нас адбылася сур'ёзная размова. Ён кажа: «Давай я буду за камерай сядзець, а ты — ставіць святло, як у Ленінградзе працуюць Магід і Сакольскі». Я адказваю: «Не, як Магід і Сакольскі не будзем, а будзем так: ты адзін кадр здымаеш, я стаўлю святло, а потым наадварот». На справе выйшла, што самыя складаныя і небяспечныя здымкі рабіў я: рашэнне Голуба. І рабіў з энтузіязмам, бо лічыў, што праца ў кіно — гэта шчасце: мне далі займацца любімай справай і за гэта плацілі грошы. Такой фармулёўкі цяпер, пэўна, не існуе, а тады было насамрэч так. Я атрымліваў грошы за тое, што атрымліваў асалоду.

Больш за ўсё мне запомніўся, канешне, фільм «Дзяўчынка шукае бацьку». Яго стварылі на пад'ёме, на адным дыханні.

З Голубам было цікава працаваць. Праўда, на апошняй, беларуска-чэшскай стужцы «Маленькі сяржант» ён ужо пастарэў, хоць і быў, канешне, маладзей, чым я цяпер. Ён мяне і ўзяў на той фільм, хоць чэхі прапаноўвалі свайго аператара і парткам быў супраць мяне — я не з'яўляўся членам партыі. Карціну здымалі на стужцы «Кодак» — яе давалі шмат, і чэшскія рэдактаркі, гледзячы на нашу працу, з асуджэннем казалі: маўляў, аператары, ад якіх вы адмовіліся, у сонечнае надвор'е на «Кодак» не здымаюць. Стужка ж яркая і без сонца дае сакавітыя колеры. Я прамаўчаў, нічога не сказаў, бо са здымкамі ў сонечнае надвор'е ў нас звязаны сур'ёзныя змены ў кіно. Напрыклад, калі я ў 1960-я здымаў навелу «Сакратар паветкама» з кінаальманаха «Апавяданні пра юнацтва», мастацкі кіраўнік Юрый Тарыч нават засяродзіў на гэтым увагу і спытаў мяне, чаму я здымаў супраць сонца. Я адказаў: таму што неба бязвоблачнае, і трэба надаць плоскай выяве аб'ём, кампенсаваць адсутнасць аблокаў. Ён пагадзіўся, хаця і меў іншы погляд на кіно.

А потым я паглядзеў стужкі 1930-х і ўбачыў, што іх заўсёды здымалі па сонцы. Было творчае патрабаванне — сацрэалізм не любіць негатыўнага, цёмнага, таму намагаліся здымаць у сонечныя дні, і Голуб на здымках фільма «Дзяўчынка шукае бацьку» быў настроены гэтаксама. Здымкі ў маі ішлі выдатна, да тае пары, пакуль стаяла сонечнае надвор'е. І вось пахмурна: сядзім, не здымаем, а план трэба рабіць. І я прапаную: Леў Уладзіміравіч, давайце здымаць у пахмурнае, бо і тэма нярадасная. Голуб не хацеў, але раз план цісне — знялі. І прывезлі добры матэрыял. Вось так мы пераадолелі гэтую неагучаную забарону і пасля здымалі і ў пахмурнае, і ў халоднае вільготнае надвор'е. У свядомасці Голуба адбылася змена — і ў нашай таксама.

І апошні мой фільм як аператара — «Раман імператара» Дзіямары Ніжнікоўскай — быў для мяне чыстай радасцю, бо я вярнуўся ў Ленінград, родны горад, у свае ўспаміны і адразу ведаў, дзе што здымаць, дзе знайсці патрэбныя натуру і інтэр'еры.

Калі была магчымасць, я намагаўся ў стужках перадаць настрой і час. А ў сваіх жывапісных карцінах я і аператар, і рэжысёр, і касцюмер, і грымёр, кажу героям, што яны павінны сыграць, — і дзякуючы павелічальнаму шклу і пэндзліку здзяйсняецца вялікая праца. Праўда, надта павольная. Айвазоўскі — той мог за дзень карціну зрабіць, але ён майстра, а я ж так, ілюстратар. Першы малюнак, лічу, быў створаны ў эвакуацыі, на Волзе, калі ўсе хлопцы адпачывалі на прыродзе пасля душнага цэха, а я па загадзе зампаліта да вечара маляваў насценгазету. Але сур'ёзна пісаць я пачаў ужо ў 1990-я, і першы альбом маіх выяў мінулага быў гатовы ў 2000-м. Гэта была вялікая фаза майго жыцця, даўжынёй у дваццаць гадоў — і яна скончылася.

А цяпер жыву прыродай. Пачаў з фатаграфіі на натуры, і быць на прыродзе мне заўсёды радасна. Нездарма мой дыпломны фільм «На Ацэ» спадабаўся французам — яны ўпершыню ўбачылі прыгожыя краявіды Расіі. Яго копія ў мяне збераглася цудам: я прыехаў з ёю ў Мінск, але ўжо тады яна была зацёртая, сто разоў гледжаная, і я даўно думаў яе выкінуць, як раптам напярэдадні майго 80-годдзя гэты фільм для мяне перавялі ў лічбу.

Ведаю, вы спрычыніліся да таго, што заснавальнік беларускага кіно Юрый Тарыч у 1960-я, пасля дзясяткаў гадоў жыцця і працы ў Маскве, вярнуўся на кінастудыю, каб стаць мастацкім кіраўніком фільма «Апавяданні пра юнацтва». Як адбылося гэтае неверагоднае вяртанне?

— Я вучыўся ва ВГІКу, і прозвішча Тарыч было мне вядомае, работы ягоныя мы бачылі — і канешне, калі я прыехаў у Мінск, мне была вядома гісторыя пра тое, што Тарыч сышоў з беларускай кінастудыі шмат у чым праз Уладзіміра Корш-Сабліна. Я не цікавіўся дэталямі стасункаў на кінастудыі, трымаўся на адлегласці, мяне не хвалявалі інтрыгі. Ніколі не лез у канфлікты, якія знішчаюць творчых людзей: «Чаму яму далі, а мне не далі?.. Чаму ён, а не я?..» Для мяне гэта не мела сэнсу: галоўнае, што я здымаў, для мяне гэта было святам. Што тыя спрэчкі, калі я перажыў ваенныя гады? Варта мне ўспомніць, як я ледзь не зваліўся пад колы паравоза, калі ў тыле ехаў на прыступцы цягніка, ноччу, у дваццаціградусны мароз, трымаючыся за поручань голымі рукамі, — і ўся гэтая мітусня перастае быць важнай.

Калі вырашалася, хто стане мастацкім кіраўніком кінаальманаха «Апавяданні пра юнацтва», я ўспомніў Тарыча. Тым больш было вядома, што Корш-Саблін адмовіўся ад клопатаў працаваць з маладымі. І я мог мякка нагадаць наконт Тарыча, а іншыя, можа, трохі і баяліся. Была пятніца, дырэктар кінастудыі Кукушкін патэлефанаваў у Маскву, а ўжо ў панядзелак Тарыч з'явіўся на кінастудыі. Убачыў яго спачатку са спіны: ён падымаўся па лесвіцы, а я ішоў ззаду, і спіна ў яго была незвычайна роўная — ён жа афіцэр Першай сусветнай. Тарыч запомніўся мне мілым, такім жа чалавекам мінулага, як я цяпер.

У яго былі свае погляды на кінематограф. Ён распавядаў пра сябе і пра тое, як здымаў першую стужку. Наш фільм рабілі, па супадзенні, у тых жа Прылуках, дзе і ягоную «Лясную быль». Ён прыехаў да нас — хадзіў з аголенай галавой і ўспамінаў маладосць. Калі ўвечары скончыліся здымкі, мы сышліся ў размове, і ён сказаў: «У вас так шмат транспарту і абсталявання, а мы здымалі толькі на адбівальніках, што адлюстроўвалі сонечнае святло, — і ўсё. Але дысцыпліна, кажа, была жалезнай: перад здымкамі Ваня Пыр'еў раптам пазяхнуў (а Іван Пыр'еў для яго быў асістэнтам Ванем), я як ляснуў кулаком аб стол — у яго ад боязі сківіцу заклініла. Тэхнікі не хапала, ездзілі на вазах, але дысцыпліна жорсткая».

Лічу, гэта рэдкі выпадак — вярнуць Тарыча на кінастудыю і, можа, нават такім спосабам узнавіць гістарычную справядлівасць. Я сыграў у тым сваю малую ролю. Хоць Тарыч пра гэта, канешне, не ведаў.

Амаль усе вашы кінастужкі распавядаюць пра вялікія гістарычныя падзеі, пра эпоху — і яе вы так дакладна выявілі ў сваіх жывапісных альбомах, прысвечаных чыгунцы. Чым вам запомнілася тая вялікая эпоха, на якую прыпалі ваша дзяцінства і юнацтва і якая, мяркую, сваімі вобразамі і прывяла вас да жадання адлюстраваць яе на стужцы і паступіць ва ВГІК?

— Я нарадзіўся ў Ленінградзе. Мая стрыечная сястра Тамара Алёшына здымалася

на ленінградскай кінастудыі і часта расказвала пра гэты працэс, паказвала працоўныя моманты, прыносіла стужкі. А я з пятага класа захапляўся фатаграфіяй. Нават сам збіраў для гэтага вольтаву дугу, бо зачапіў шмат прыкмет старога часу, ужо забытых, зніклых: напрыклад, з дарэвалюцыйных часоў напружанне ў Ленінградзе было не 220, а 127 вольт, і на ўскраінах святло выходзіла слабаватае. Таму спатрэбілася вольтава дуга, з якой атрымліваліся добрыя, сакавітыя выявы.

Ад расказаў сястры я быў пад вялікім уражаннем ад кіно — і вось 1941 год, вайна. Памятаю, аднойчы ехаў да цёткі і на трамвайным прыпынку ўбачыў натоўп мужчын і ў цэнтры афіцэра, які толькі прыехаў з фронту, — усе слухалі, што ён кажа. А ён распавядае: «Спачатку яны нас бамбяць, пасля мінамётны агонь, пасля яны ідуць у атаку, ва ўсіх аўтаматы, а ў нас аўтаматаў на ўзбраенні няма». Гэта было адно з першых уражанняў ад вайны.

Мая маці атрымала накіраванне на эвакуацыю 26 жніўня, а 10 верасня кола блакады замкнулася. У Татарстане, у вёсачцы на прытоку Камы я ўпершыню ўбачыў той стары, моцны ўклад жыцця, таксама ўжо зніклы. Гаспадар, салідны валжанін, выкладаў у школе ў суседняй вёсцы і туды сыходзіў на цэлы тыдзень, жонка рыхтавала яму з сабой, у суботу ён вяртаўся дадому — абавязкова тапілася лазня, ставіўся самавар, з гарбатай, з пачастункамі. Калі ўсе ішлі з лазні, то садзіліся за стол, і гэты сямейны збор вакол самавара вельмі падабаўся мне. Таму і карцела выявіць на карцінах старую Царскасельскую чыгунку — усё з-за таго, што назаўсёды захапіўся сышоўшай даўнінай. У той вёсцы мяне вучылі запрагаць каня, я пахаў агарод гаспадароў, ішоў за сахой у лапцях, як мужык, быццам бы гэта былі кіназдымкі, а не рэальнае жыццё.

Потым працаваў разам з іншымі хлопцамі на авіяцыйным заводзе ў Казані, у цэху зборкі фюзеляжа. Быў на дванаццатай аперацыі, усталёўваў нажное кіраванне. І там вярнуўся да фатаграфіі, пачаў рабіць насценгазету. Магчыма, таму, калі прыйшла развёрстка паслаць аднаго чалавека на вучобу ў Куйбышаўскі індустрыяльны тэхнікум, дырэктар абраў мяне. Вучоба была маёй марай. Так я паехаў у Самару — цягніком у бок Масквы — і ледзь не загінуў у дарозе. Але хтосьці дапамог мне застацца жыць.

Вучоба ў Самары запомнілася нейкім глыбокім паразуменнем паміж людзьмі. Мне прапанавалі быць дзяжурным манцёрам і аднавіць у тэхнікуме электрычнасць. Ча-


2.


3.



тыры паверхі: я ўсюды зрабіў праводку, паставіў люцэты, а на новы, 1945 год мы ўпрыгожылі елку гірляндай з фарбаваных аўтамабільных лямпачак, знойдзеных на складзе, адшукалі электрычны патэфон, завялі добрае танга, і калі дырэктар тэхнікума падняўся на другі паверх, я ўключыў усё разам — і здарыўся цуд: мы быццам вярнуліся ў мірнае жыццё. Гэты ўспамін я захоўваю дагэтуль.

Потым студэнтам-ленінградцам прапанавалі перавесціся ў Ленінградскі індустрыяльны тэхнікум, і так у верасні 1945-га я выпадкова вярнуўся ў родны горад. Першае ўражанне ад Ленінграда было такім: заходжу ў трамвай, такія можна пабачыць у фільме Чапліна «Новыя часы», — і жанчына раптам саступае месца, маўляў, і маладыя бываюць хворыя цяпер. Я не сеў, але гэтая размова мне запомнілася: ленінградцы, якія перажылі блакаду, на ўсё цяпер глядзелі іншымі вачыма. Дом, дзе мы жылі да вайны, быў пушчаны на дровы.

А пасля пачалося кіно, ВГІК — іначай і быць не магло.

Вы вучань знакамітага аператара Эдуарда Цісэ. Якім ён вам запомніўся?

— Эдуард Цісэ ўвасабляе для мяне рамантыку кінематографа. Пра яго даведаўся, калі да вайны глядзеў фільм «Аляксандр Неўскі». Такую аператарскую працу немагчыма пераўзысці. І як я быў рады, калі даведаўся, што ён перайшоў ва ВГІК і яго прымацавалі да нашай групы! Тады прастоі паміж фільмамі аказваліся даўжэзнымі, гадамі, творчых людзей гэта забівала, і яму прапанавалі выкладаць. Але Цісэ не праводзіў заняткі, хаця былі сустрэчы, пытанні. Ён не меў такіх педагагічных здольнасцей, як Аляксандр Гальперын, другі майстар нашага курса, — той стаў пасля прафесарам. У 1980-я я паехаў у Германію і ў Берліне выпадкова сустрэў Гальперына, прычым у тым самым будынку, дзе быў падпісаны акт аб капітуляцыі. Мы гутарылі, і ён прапанаваў мне з'ехаць працаваць у Маскву. Але я не паехаў. Усё ж такі я быў сталым. І ў Мінску нарэшце знайшоў сям'ю, дом, кінуць гэта пасля такіх пакутаў было невыносным для мяне. Не паехаў, таму што ад пачатку палюбіў Беларусь.

Кіно якой эпохі вам падабаецца?

— Часта гляджу фільм «Беспасажніца» Якава Пратазанава з Кторавым у адной з галоўных роляў, успамінаю сваё маленства, дом, маму і быццам бы вяртаюся дадому. У нас гэтаксама збіраліся госці, і мама пела і акампанавала сабе, а ў суседнім пакоі стаяў накрыты стол, на раялі — пірожныя;


5.

калі іх прыносілі, заўсёды адчувалася свята. Мяне кранае тая сямейная атмасфера, драўляны двухпавярховы дом, падобны да нашага, — мы жылі на першым паверсе. На сцяне вісеў рэпрадуктар, гучала музыка, у пакоі размаўлялі, а вокны былі расчынены — і ў двары на пні сядзеў мужчына, які прыехаў з вёскі, і слухаў нябачаны цуд: радыё.

Іншы час — іншыя ўражанні. Гэтае зніклае назаўсёды пачуццё мінулага я і намагаўся зберагчы ў сваёй творчасці.

1. Алег Аўдзееў. *Фота Сяргея Ждановіча.*

2-4. «Дзяўчынка шукае бацьку». Кадры з фільма. 1959.

5. «Маленькі сяржант». Кадр з фільма. 1977.

ПРА ЯПОНЦАЎ, ГЕДАНІЗМ І МАСТАЦТВА

«Ханамаці і навальнічныя аблокі» ў «Ў»-бары

Наталля Гарачая



1.

Персанальная выстава Алесі Жыткевіч, творчай даследчыцы ўзаемасувязяў сэксуальнасці і палітыкі пры дапамозе самых розных медыя, адбылася ў памяшканні, што мае агульныя сцены з галерэйнай прасторай (галерэя «Ў»). Там ці не больш свабоды для мастацкага выказвання, чым у самой выставачнай залі — наведнікі ўспрымаюць творы ў лёгкай атмасферы пад келіх віна ці кубак духмянай кавы і не вымушаць сябе да абавязковага аналізу складанай аўтарскай канцэпцыі: высілкі на яе не ўсе гатовыя выдаткаваць. Больш за тое, звыкла галоўнае ляжыць на паверхні. У выказванні мастачкі «Ханамаці» — гэта прататып ідэальнага суб'ектыўнага свету, штучна створанае грамадства, што жыве па правілах рафінаваных любоўных адносін, дзе пануе адчуванне вечнага свята. «Хіба вам не хочацца быць заўсёднікам "раёна", дзе вы можаце проста атрымліваць асалоду ад быцця? Адчуваць галавакружэнне ад эйфарыі, зведваць задавальненне, перажываць эфемернасць і тленнасць жыцця, праз якія прыгажосць і часовасць жыцця набываюць яшчэ большы "салодкі смак"? Зрэшты, менавіта ўсё гэтае нас робіць жывымі», — разважае Алеся.
Па-за праектам, нават самым паспяховым і прагавораным, застаюцца пытанні. Мы вырашылі даць маладой аўтарцы магчымасць задаць самой сабе самыя трапныя пытанні, якія б не змог так дакладна падабраць ніводны вонкавы інтэрв'юер.

Прайшоў год пасля заканчэння Акадэміі, і ты, так бы мовіць, у вольным палёце. Раскажы, што змянілася за гэты час? Якія ў цябе адносіны з мастацтвам цяпер?
— Адносіны з мастацтвам у мяне заўсёды былі супярэчлівыя. То я ў эйфарыі ад ідэй, то думаю, што лепш мне наогул сысці з гэтай сферы. Асабліва пасля ўдзелу ў публічных выставах. Для мяне творчасць — гэта балючы вопыт, і ў той жа час жыватворная крыніца. У contemporary art мне вельмі падабаецца гэтая функцыя — ты мусіш ісці ў нагу з часам, быць у цэнтры падзей, хутка рэагаваць, пераасэнсоўваць, і пакідаць мастацкі след падзей, ідэй, надзей. Ад акадэмічнага вопыту я цалкам аддалілася.
А якія стасункі менавіта з беларускім мастацтвам?
— Мне здаецца, беларускае мастацтва крыху зацыкленае на ўласным, мясцовым кантэксце. Як быццам мы перагтраўляем самі сябе. Праўда, не ведаю, мо гэта нармальная з'ява, тым больш для постсавецкіх краін. Нам трэба паэтапна прапрацоўваць тэмы, якія ў свеце даўно з'яўляюцца нарматыўнымі. Але ёсць пачуццё, што нам не хапае інтэграцыі ў агульны кантэкст. І, на жаль, шмат каму з працаўнікоў культуры не хапае адукацыі. Хоць ёсць цудоўныя спецыялісты. І так, мне таксама не хапае адукацыі. З кожным днём інфармацыі станавіцца ўсё больш, яе столькі, што прачытаць усё цікавае не ўяўляецца магчымым. А калі ты не знаёмы з тэорыямі сусветных мастацкіх крытыкаў, мысляроў, мастацтвазнаўцаў, то робішся як мінімум аўтсайдарам: можна ім быць анігадкі не мець пра гэта. Горш за ўсё, калі тое ўсведамляеш. Ведаць, што ты — слабое звяно, таму што «не ў тэме», вельмі непрыемна.
Такі погляд падаецца троху песімістычным. Аднак апошнія з тваіх прац былі прысвечаны тэме геданізму (выстава «Ханамаці і навальнічныя аблокі»). Усё ж такі не ўсё так кепска?
— Для мяне гэтыя работы вельмі простыя. Але ж нядрэнна часам расслабіцца? Ужо некалькі гадоў я вывучаю азіяцкую культуру. І асабліва мяне блізкая Японія. Вось у каго варта павучыцца стылю жыцця. Усходнікі ўмеюць быць у цэнтры сусветных падзей, быць прагрэсіўнымі, падхопліваць лепшае, перапрацоўваць і адаптаваць пад сябе. У выніку атрымліваецца такі fusion, вельмі гарманічны і натуральны. Японцы — геданісты гістарычна. Эстэтыка для іх — неад'емная частка жыцця. Дарэчы, самі японцы кажуць, што беларусы па характары падобныя да японцаў. Таму, спадзяюся, геданізм нам таксама не чужы. І таму мне хацелася зрабіць такі эстэтычны аазіс, дзе прастора спрыяе гараджаніну адчуць сябе свабодным ад пастаянных абмежаванняў, пазбавіцца ўмоўнасці грамадскіх палажэнняў. Месца, дзе пануе адчуванне вечнага свята — з трагічным прысмакам асалоды і эфемернасці.

1. Навальнічныя хмары. Акрыл. 2016.
2. Ханамаці. Тканіна, акрыл. 2016.


2.

ПАВУЧЫЦЦА Ў ДЗЯЦЕЙ...

Абарона дыпломаў у Акадэміі мастацтваў

Фелікс Гарда

Я — сталы чалавек. Прынамсі, такім сябе лічу. На маю думку, сталасць — гэта стан, калі нарэшце пачынаеш разумець сваіх бацькоў, але пры гэтым нечакана таямніцай становіцца логіка паводзін уласных дзяцей. Гэтую формулу можна пры жаданні перанесці з прыватнай сферы ў сацыяльную, на стасункі пакаленняў — дзяцей, бацькоў, дзядоў.

Штогод я наведваю абароны дыпломаў у Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў з надзеяй угледзець у работах мастакоў і дызайнераў наш заўтрашні дзень. Але часта збольшага бачу толькі прыстасаваную пад наш кантэкст спрошчаную версію ўчорашняга дня Заходняй Еўропы. І тады я сумую па тых часах, калі мы радзей гарталі замежныя часопісы, былі менш дасведчанымі адносна таго, што робіцца ў сусветных цэнтрах арт-шопінгу. Калі само жыццё прымушала нашага мастака ставіць радзіму ў цэнтр Сусвету. У любым выпадку тое мастацтва было нашым. Чыё сённяшняе, не ведаю.

З такімі настальгічным настроем глядзеў я сёлетнюю абарону ў БДАМ.

Лічыцца, што на мастацкім факультэце традыцыйна моцнае аддзяленне графікі. Патэнцыял жывапісу больш сціплы: тут гаворка не пра школу, а пра асобных творцаў. А вось скульптура і таго не мае: не пра аўтараў трэба гаварыць, а толькі пра асобныя працы. Гісторыя абарон у гэту схему нібыта ўпісваецца. Графіка — выбітная, жывапіс — як калі, а апошнія дыпломы на аддзяленні скульптуры, якія выклікалі непрыхаванае захапленне, належалі сённяшнім мэтрам Святлане Гарбуновай і Валяр'яну Янушкевічу. Так сітуацыя бачыцца мне. Магу памыляцца.

Сёлетняя абарона збольшага згаданай схеме адпавядае. У графічных творах — вывераная часам традыцыя, эфектная тэхніка, сучасны дызайн, разняволенасць на грунце высокага майстэрства. Гэта краявіды Мінска Крысціны Аўшавай, нізка Кацярыны Бяляўскай «Дванаццацігадовы каляндар», кампазіцыі Яна Жвірблі паводле апавядання Васіля Быкава, ілюстрацыі Лізаветы Міхадзюк да беларускай народнай казкі, нізка лінарытаў Настассі Хадакоўскай «Сем гасцей».

З сямі выпускнікоў аддзялення жывапісу трое — кітайцы. Цікава, што вучацца грамадзяне КНР па тых жа праграмах, што і наша моладзь, але дыпломы робяць на сваю, кітайскую тэматыку. Нашы выпускнікі — Вадзім Богдан, Дар'я Раманенка, Міхаіл Сянькоў і Вольга Шкаруба — звярнуліся да тэм, якія болей адпавядаюць іх сэнсавым прыярытэтам і стылёвым прыхільнасцям. Высокая якасць прафесійнай адукацыі ў работах адчуваецца, але адкрыццяў, на мой погляд, няма.

Скульптараў гэтым разам было толькі двое. Сяргей Калядзюк (кампазіцыя «Каўчэг») і Максім Макарэвіч (прасторавая кампазіцыя «Парад планет»). Пра першую скажу, што для курсавой было б нармальна, а для дыплома драбнавата. А вось «Парад планет» нагадвае вядомы цыкл Цэслера і Войчанкі «Дванаццаць з дваццатага», але тэхнічна выкананы не так дасканала, а глядзіцца простым запазычаннем з творчасці французска-румынскага скульптара Канстанціна Брынкуша.


2.


1.


3.


4.

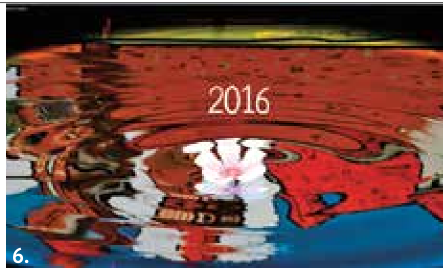
Паліна Амельяновіч, Кацярына Говен, Вольга Куваева, Віталь Друй, Ігар Гаменюк, Іван Аношкін — выпускнікі аддзялення манументальна-дэкаратыўнага мастацтва. Аздоба Рэспубліканскага клінічнага медыцынскага цэнтра, бізнэс-цэнтра, басейна ў прыватным доме, храмаў. Відаць, што сярод замоўцаў пераважаюць прыватныя асобы і падпарадкаваныя ім установы, а таксама — царква. Першым патрэбны псіхалагічны камфорт (дарэчы, пацыентам медычнага цэнтра — таксама), царква ўяўляе з сябе герметычную, закрытую структуру, якая трымаецца ўласнай эстэтычнай традыцыі, дбае пра непахіснасць канону. Калі прыняць такі расклад як праўдзівы адбітак нашай рэчаіснасці, дык даводзіцца канстатаваць, што ідэі грамадскага гучання і драматычнага зместу, на якіх калісь паўстала беларуская манументальная школа, застаюцца незапатрабаванымі. На іх мастацкую візуалізацыю няма замоўцы…


5.

Падсумоўваючы абарону дыпломаў мастацкага факультэта, згадаю: статус жывапісца/графіка/скульптара сёння ўжо не такі прэстыжны, як быў за савецкім часам. Гэта відаць і па тым, што некаторыя дызайнерскія спецыялізацыі вабяць абітурыентаў куды больш, чым класічная трыяда.

Факультэт дызайну і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва рэальна цягне на самастойную структуру, можа, нават са статусам акадэміі. Чаго варты толькі пералік прафесій факультэта — графічны дызайн, фотаграфіка, дызайн віртуальнага асяроддзя, камунікатыўны дызайн (тэлерэклама), дызайн інтэр'ера, сродкаў вытворчасці і транспарту, вырабаў бытавога спажывання, касцюм і вырабы з тэкстылю, дызайн мэблі, прадметы з керамікі.

На абароне былі прадстаўлены праекты турыстычных даведнікаў, запаковак, графічнай аздобы сацыяльных праграм, фірмовага стылю прадпрыемства і гандлёвай



6.


7.

сеткі, шрыфтавай гарнітуры, афармлення кніг, рэкламных кампаній у сферы культуры. Тут жа анімацыйныя ролікі на тэмы экалогіі, беларускай гісторыі і культуры, кліпы на песні, ролікі адукацыйнага зместу, рэкламныя і прома-ролікі, інтэр'еры гіпермаркета, выставачнага комплекса, медыцынскай установы, забаўляльнага цэнтра, праект рэстаўрацыі помніка архітэктуры, рэканструкцыя помніка архітэктуры, памяшканняў санаторыя. Далей — машына для камунальнай гаспадаркі, транспартныя сродкі для экатурызму і палявання, электрамабіль, перспектыўны праект трактара «Беларус» і модульнага аўтобуса, прыстасаванні для кухні, метро і гарадскога транспарту. А яшчэ — жаночае і маладзёжнае адзенне, выставачныя рэчы з тэкстылю, мэбля для школ, кавярняў, загараднага жытла, дэкаратыўная пластыка для інтэр'ераў.

Спіс немалы. Прычым на кожны пералічаны твор ёсць эканамічнае і тэхналагічнае абгрунтаванне. Практычна ўсё можна хоць зараз у вытворчасць, у тыраж. За выключэннем рэчаў, чыя каштоўнасць ва ўнікальнасці. Асабіста мяне вельмі ўразілі дыпломы па віртуальным і камунікатыўным дызайне. Такія, як «Гісторыя Мірскага замка» Наталлі Марчанка, «У чаканні мора» Івана Макаркова, «Беларусь — край азёр. Возера Svіцязь» Дар'і Сальковай. Вартым сур'ёзнага абмеркавання падаўся мне праект Міхаіла Пазнякова па рэканструкцыі будынка былой фабрыкі-кухні, помніка архітэктуры канструктывізму, у раёне сталічнай плошчы Незалежнасці, а таксама дызайн-праект трактара «Беларус» са зменлівай пастораваю структурай Аляксандра Насыра. Знайшла б пакупніка калекцыя мэблі «Дванаццаць крэслаў» Вікторыі Ключнікавай. Графічны праект Мікіты Расолькі, прысвечаны 100-годдзю творчага аб'яднання «УНОВИС», паспрыяў бы папулярызацыі нацыянальнага культурнага брэнда ў Беларусі і ў замежжы.

Агляд абароны дыпломаў у нашай Акадэміі падводзіць да думкі, што дызайн (інакш кажучы — стварэнне для чалавека камфортнага асяроддзя) мае добрую дынаміку развіцця і сацыяльнай экспансіі, а выяўленчае мастацтва (за выключэннем, бадай, графікі, якая сутнасна блізкая графічнаму дызайну) знаходзіцца ў стане, гранічным да крызіснага. Дызайн, які мы ўзялі ў гатовым выглядзе і ўжо некалькі дзясяткаў год спрабуем прыстасаваць да нашай рэчаіснасці, паціху адсоўвае на перыферыю грамадскай свядомасці і сацыяльнай практыкі культурныя з'явы з больш-менш выяўленай мясцовай аўтэнтыкай. У тым ліку і традыцыйнае выяўленчае мастацтва. Яно, калі прыгледзецца, ужо не такое, як было. Здрабнела. Зрэшты, звычайнае рэч: з адыходам ідэалогіі яе месца заняло спажыванне. На Захадзе гэта здарылася раней, у нас — сёння. Мы ж пры гэтым, набываючы камфорт ды ілюзію далучанасці да высокіх жыццёвых стандартаў, страчваем частку сваёй тоеснасці.

Магчыма, традыцыйным формам культуры, каб выжыць у такой сітуацыі, трэба будзе звярнуцца да таго ж дызайну, да ягоных філасофіі, метадалогіі, інструментарыя. Прыйсці да саміх сябе праз засваенне не свайго досведу. Паспрабаваць сталаму, а значыць — схільнаму да кансерватызму чалавеку павучыцца ў сваіх жа дзяцей. Спусціцца ў андэграўнд, каб падняцца на гару. Гэта можа быць цікавы дызайн-праект.

1, 3. Максім Макарэвіч. Парад планет. Агульны выгляд і фрагмент. Прасторавая кампазіцыя. Дрэва, штучны камень, туф, пластык. Кіраўнік Сяргей Логвін.
2. Крысціна Аўшава. Ліхтары на вуліцы Леніна. З серыі «Краявіды Мінска». Афорт. Кіраўнік Валерый Славук.
4. Сяргей Калядзюк. Каўчэг. Шамот, дрэва, бронза. Кіраўнік Сяргей Логвін.
5. Ігар Гамянюк. Паралелі. Дэкаратыўнае пано для інтэр'ера басейна. Змешаная тэхніка. Кіраўнік Дзяніс Чубукоў.
6. Наталля Марчанка. Кадр анімацыйнага роліка «Гісторыя Мірскага замка». Кіраўнік Вадзім Макаранка.
7. Мікіта Расолька. Дызайн-праект, прысвечаны 100-годдзю творчага аб'яднання «УНОВИС». Кіраўнік Юрый Тарэеў.

АНАТАМ І Я

Наталля Гарачая

УВЕСЬ ЛІПЕНЬ У НАЦЫЯНАЛЬНЫМ ЦЭНТРЫ СУЧАСНЫХ МАСТАЦТВАЎ ПРАХОДЗІЛА «ANATOMIA». ДАСТАТКОВА МАШТАБНЫ ПРАЕКТ У СФЕРЫ ВІЗУАЛЬНЫХ МАСТАЦТВАЎ, АБ'ЕКТАМ ДАСЛЕДАВАННЯ ЯКОГА ЗАЯЎЛЕНЫЯ ПРАБЛЕМЫ ЎСПРЫМАННЯ ЦЕЛА І ЦЯЛЕСНАСЦІ, АДБЫВАЕЦЦА ЎЖО НЕ Ў ПЕРШЫ РАЗ, ДАПАЎНЯЮЧЫ І ПАДСУМОЎВАЮЧЫ ЦЫКЛ ВЫСТАЎ 2012—15 ГГ.



1.

Дзіна Даніловіч, нязменная аўтарка і куратарка праекта, відавочна захапляецца ўласнай ідэяй трансляцыі дыялогаў пра аспекты ўспрымання цела, штогод смакуючы гэтую тэму на розны лад. Выставы «Anatomia» вылучаюцца вялікім складам удзельнікаў, шырокай тэмай і неабмежаваным падыходам да яе прэзентацыі. І звыкла гэтаму спрыяюць даволі прыемныя ўмовы для экспанавання, вялікі аб'ём прасторы, лаяльнасць куратаркі і шырокі розгалас праекта ў Інтэрнэце ды падтрымка дзяржаўных арт-устаноў. Сёлета ўдзельнікі працавалі з тэмай мужчынскай цялеснасці. «Мужчынскае цела», па словах Дзіны Даніловіч, даследуе эвалюцыю цялеснага канону і стэрэатыпаў маскуліннасці ў кантэксце гісторыі мастацтва, асэнсоўвае, як мяняюцца мужчыны і іх уяўленні аб саміх сябе ў сучасным свеце, працуе з праблемай аб'ектывацыі мужчынскага цела, выкарыстоўваючы пры гэтым розныя спосабы мастацкай рэпрэзентацыі мужчынскай аголенасці.

Як звыкла, уражліва вялікі склад аўтараў: Міхал Мацку, Сяргей Кажамякін, Алена Пратасевіч, Ігар Саўчанка, Міхаіл Бадасян, Уладзімір Парфянок, Андрэйс Строкінс, Валерый Вядрэнка, Андрэй Дубінін, Аляксандр Міхалковіч, Дзяніс Раманюк, Павел Осіпаў, Алена Гайдук, Яўген Шадко, Алена Ажгірэй, Дзмітрый Рагель, Віктар Сядых, Юрка Дзівакоў-Душэўскі, Дзіна Даніловіч. А ў выставе фатаграфій «Сентыментальныя купальшчыкі», якая далучылася да праекта «Anatomia» пад куратарствам Уладзіміра Парфянка, прынялі ўдзел яшчэ пятнаццаць мастакоў, сярод якіх Вадзім Качан, Галіна Маскалёва, Аляксандра Салдатава, Максім Шумілін ды іншыя.

Багатая на актыўнасці праграма ўлучыла дыскусію з аўтарам з праекта «Персоны» — «Дзесяць складаных пытанняў Ігару Саўчанку», сустрэчу з творцамі і куратарамі праекта ды экскурсію па выставе, а таксама выступленне «KorniagTheatre» са спектаклем «Латэнтныя мужчыны». У першым мерапрыемстве вядомы беларускі мастак адказваў на пытанні, якія датычацца яго творчасці, задаваныя беларускімі арт-крытыкамі, журналістамі, куратарамі. Другое стала пляцоўкай для выказвання працоўнай групы выставы і падтрымала яшчэ не шырока прывітую традыцыю распавядаць пра праект «ужывую» перад зацікаўленымі, адказваць на пытанні «з натоўпу». А трэці стаў цудоўным падарункам прыхільнікам творчасці папулярнай тэатральнай групы ды развіў паднятую куратарам тэму ўспрыняцця мужчынскага цела.

Нягледзячы на відовішчны размах праекта, сама выстава пакінула шмат пытанняў, і я паспрабую акрэсліць некаторыя з іх, падсумоўваючы ўласна перажытае, асэнсаванае ды пачутае ад іншых.

Сучаснае мастацтва працуе з ідэямі, нарошчвае тэмпы прадукавання канцэпцый, выразае з цьмянай падсвядомасці грамадства



2.

актуальныя думкі і выдзяляе гаварлівыя сэнсы. Куратары імкнуцца шматгранна падаць выбраную тэму, творцы спадзяюцца выказацца максімальна разнастайна. За гэтымі базісамі губляецца элементарная сістэма выбудовы візуальнага шэрага, а за ёй знікае ў небыцці і эстэтычны бок самога праекта, рассыпаючыся на мноства невялікіх самастойных выстаў. Мы ўжо не спрачаемся пра тое, што неэстэтычнае — гэта таксама эстэтыка, і не змагаемся з выявамі памірання, разбурэння ці знішчэння. Але гэты факт не адмяняе закону натуральнага зрокавага ўспрымання аб'ектаў і іх выбудаванай гармоніі. Чым большы па памерах праект, чым больш месца займае пералік мастакоў-удзельнікаў на постары, тым больш увагі і часу трэба на тое, каб правільна размеркаваць творы па залах, вызначыць даміноўныя аповеды і лагічныя ланцужкі ўспрымання візуальнай часткі імпрэзы. Нават якасная пляцоўка НЦСМ, якой можа пахваліцца рэдкая выставачная ўстанова ў Мінску, не зберагае ад адназначных правалаў. Слабое звяно «Anatomii» вызначылася ў складанай да ўспрымання навігацыі і поўнай адсутнасці каардынацыі аўтарскіх праектаў між сабой. Залы, ніякім чынам не звязаныя тэматычна, акрамя падабенства выяў адназначна мужчынскага цела, пакідаюць ўражанне падобнасці, нягледзячы на розны колер сценаў і ступень зацямнення святла. У кожнае з памяшканняў глядач заходзіць з аднолькавым адчуваннем таго, што гэта ён ужо недзе бачыў. Гэта несумненна пакідае не самае пажаданае адценне для ўспрыняцця прадстаўленага твора. Галерэйная/музейная прастора сёння прадукуе магчымасці змяняць прастору такімі шматлікімі спосабамі, што звычайная развеска твораў на ўзроўні вачэй падаецца ўжо выключэннем з правілаў, а не яго абавязковай часткай.



3.

Каб мець нейкае дакладнае меркаванне пра выставу, лепш паглядзець яе кавалкамі, часткамі ў некалькі заходаў. Праекту гэта не пашкодзіць, а ўспрыманне будзе больш цэльным. Можна засяродзіцца на рэлігійнай зале з творамі Алены Ажгірэй, Андрэя Дубініна ды Дзяніса Раманюка. Па гэтым наведаць лаканічны праект Яўгена Шадко з па-барочнаму задрапіраванай тканінай, што вызначыць багата сэнсаў у ягоным творы «Мне няма чаго сказаць» пасля барвовых адценняў залы з палотнамі і фотаздымкамі. Можна прайсціся па частцы выставы з «Сентыментальнымі купальшчыкамі» і разгледзець пару здымкаў з калідора, зайсці ў чорную залу з працамі Міхала Мацку — угледзець у відавочна дэкаратыўна-прыгожых работах пяшчоту ўспрымання цела, яго характво і пругкую моц. Але і ў зале з «Купальшчыкамі», і ў пакоі з «Жэлажам» трэба апрануць шоры, каб абмінуць твор Гайдук ды выбарачныя фота з мужчынамі ў вадзе. Інсталяцыю Алены добра разглядаць пасля наведвання «Бокс. Вяртанне цела» пад куратарствам Алены Пратасевіч, Вольгі Рыбчынскай і Уладзіміра Парфянка, зачапіўшы вокам шэраг фота Віктара Сядых «Беларускія Арнольды», і павольна перайсці да серыі здымкаў Аляксандра Міхалковіча «Стаць мужчынам?». Калі б я рабіла экскурсіі па выставе, я б скарысталася геніяльным спосабам майго ўлюбёнага мастака-куратара і рэжысёра Пітэра Грынуэя. На адной з артпляцовак, якую ён курыраваў, была дамоўленасць, што мастакі робяць экспазіцыю так, як для іх важна, насуперак пажаданням Пітэра. Незадаволены вынікам такога падыходу, ён на тыдзень зачыніўся на гатовай выставе з камандай мантажораў па асвятленню і на адкрыцці прадставіў цалкам цёмнае памяшканне праекта, экскурсаводам між творамі стаў свет, які запальваўся папераменна то там, то тут і вёў гледача ад твора да твора, будуючы зусім іншы праект, складзены ў ідэальнай візуальнай прапорцыі.

Другой хібай «Мужчынскага цела» я б назвала само мужчынскае цела, выстаўленае на прагляд аднабакова і малаінфарматыўна. Ці то праблема ў занадта шырокай тэме, ці ў нежаданні яе ўдакладняць, але пры падыходзе да маштабнага праекта важна прапрацаваць тэарэтычныя пытанні загадзя і падрыхтаваць адказы, запыт на якія відавочна ўзнікне: а што наконт мужчынскага цела, якое не адчувае сябе мужчынам? А дзе прапрацоўка праблем квір-супольнасцяў? А як можна прамаўчаць пра гістарычныя мадыфікацыі і шаблоны мужчынскага? А дзе ўвогуле тут жанчына, якая глядзіць на мужчынскае цела са свайго боку і транслюе яго так, як яна яго бачыць?.. І дзе імёны мастачак, якія маюць што сказаць пра мужчынскае? Дзяленне мастакі/мастачкі ў прадстаўленай прапорцыі падаецца несуцяшальным. Позірк жанчыны на праблематыку ўспрыняцця мужчынскага быў бы выключна цікавым і ўплывовым. У гэтым завужаным фармаце праект больш падобны да стыхійнага флэшмобу пад хэштэгам #мужчынскаецела, чым на абгрунтаваны мастацкі праект. Але, з другога боку, выдатным падаецца менавіта той факт, што куратарства праекта толькі намінальнае: усю працу па выбары твораў, іх дэманстрацыі і экспанаванні праводзяць самі аўтары. Тая ж справа і з тэкстаміапісаннямі: выказванне можа быць кароткім, на пару сказаў, можа займаць некалькі старонак друкаванага тэксту. Ніхто не стане карэктаваць, скарачаць, удакладняць і падганяць пад фармат. Гэта адначасова і цудоўна для гледача, і небяспечна: пачуваешся як на фестывалі — вакол шмат прывабных выступоўцаў на некалькіх сцэнах, выбірай на свой густ. Але калі адысці на адлегласць і паслухаць сам фэст — можа атрымацца яшчэ тая поліфанія гучання. Таму адбор твораў па факце прысутнасці ў іх мужчынскага цела нагадвае вынік запросу ў пашуковіку: загугленае прысутнічае — значыцца, падыходзіць.



4.





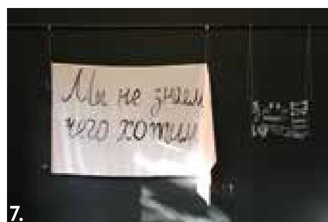
5.

Мы разглядаем целы праекта «Anatomia» як набор ягоных складнікаў. Бачым скуру, мышцы і мурзатыя пяткі, а не тое, што можна было б імі сказаць, акрамя «яны транслююць напрамкі». У мяне настолькі моцна склалася адчуванне, што не я разглядаю мужчынскія целы ў розных іх праявах, а яны дазволілі мне разглядаць іх і чакаюць дакладнай рэакцыі. Я вызначыла сябе аб'ектам гэтай выставы, які варты вывучэння і ўглядання. Відавочна, праект збудаваны ў такой прапорцыі эксцэнтрычнасці, у якой глядач павінен ці то хаваць абурэнне з-за выяў «18+», ці то сарамліва пасміхацца, перагаворваючыся паўшэптам з сяброўкай перад фотаздымкам, адкуль табе ў вочы пазірае малады, голы і абсалютна бессаромны мужчына.

Мужчынскае цела пераўтварылася ў атракцыён, які можна разглядаць па частках (фотапраект Ігара Саўчанкі), здзекавацца з яго (перформанс Юркі Дзівакова-Душэўскага), маліцца на яго (здымкі Валерыя Вядрэнкі), не без задавальнення чыніць яму боль (відэа Міхаіла Бадасяна), атрымоўваць асалоду ад яго (лірычныя працы Максіма Шуміліна), выкарыстоўваць як інструмент, стэрэатыпную праяву (твор Сяргея Кажамякіна). Глядач меў магчымасць усвядоміць мужчынскае цела асобна ад персоны, ад мужчыны-чалавека, што звыкла нам уяўляецца цэльным, з яго ўнутраным светам, непадзяляльным з духоўным напаўненнем. У адрозненне ад жанчыны, абалонку якой мы лёгка можам стылізаваць у чыста дэкаратыўны элемент, аформіць у выглядзе закончанага стэрэатыпа, вызначыць яе аддзеленасць ад вечнага жаночага «а яшчэ ў мяне ёсць унутраны свет». Гэты факт праявіў для мяне праблему нашага звыклага стаўлення на працягу стагоддзяў (тысячагоддзяў) да цялеснасці жанчыны. Праз прывычны да гэтай пары патрыярхальны ўклад жыцця мы проста прымаем за норму рознага кшталту маніпуляцыі з анатамічнай жаноцкасцю, трансфармуючы яе ў завершаныя сімвалы. Фімэйл-цела паказваецца ва ўсіх ракурсах, без спробы нешта схаваць, жаночыя органы раскладваюцца на вышыўкі і прынты для сукенак, жаночая скура выкарыстоўваецца як безаблічнае палатно для надпісаў і малюнкаў, на целе сервіруюць вячэры, з яго дакладнымі абрысамі ствараюць мэблю і элементы дэкору. Канешне, такое здараецца і ў дачыненні да мужчынскага, але ў да смешнага іншай прапорцыі, што толькі падкрэслівае норму масавай жаночай безасабовай аголенасці.



6.



7.

Таму ў выніку я выйшла з выставы з адчуваннем, што «Anatomia» ў маёй свядомасці спрацавала найлепшым чынам, праект можна лічыць паспяховым — ён ускрыў хвалю пасіўнай мізагініі, дзе жаночае ўжо перастала абараняцца, бо мы пагадзіліся з тым, што абараняць няма чаго, жаночая дэкаратыўнасць — гэта агульная грамадская маёмасць. А феміністычна скіраваныя ўдзельнікі працэсу інфармавання аб праблемах меншасцяў выкарыстоўваюць інструменты, якія ўжо ў працы: выходзяць з голымі грудзьмі за права распранацца без скіравання на эратычны падтэкст, выкарыстоўваюць сваю аголенасць як інструмент у барацьбе за права быць роўнымі. Малююць крывавымі выдзяленнямі і робяць інсталяцыі з грудным малаком, каб правакаваць і звяртаць увагу да пэўных праблем грамадства. Паводзяць сябе гэтак жа, як ужо заведзена. Бо ўсё працуе, увага забяспечаная.

«Табуяваныя тэмы мужчынскага цела» — казала экспплікацыя да «Anatomii», а ў выніку атрымалася — табуяваныя думкі паводле мужчынскага цела наконт жаночага.

Нам яшчэ доўга рухацца па шляху, які ў больш развітых еўрапейскіх краінах паспеў зарасці быллём, ды адкрываць для сябе паняцці і сістэмы, што сталі канстантай у заходнім грамадстве. А пакуль гэта толькі адно з меркаванняў пра праект. І нават калі яно відавочна жаночае, яно, падаецца, мае несумненнае права на існаванне. Мой унутраны анатам у чарговы раз расклаў мой светапогляд на асобныя органы, даў ім новыя імёны і прапанаваў рухацца далей, за разбіццём чарговых стэрэатыпаў успрымання.

1. Максім Шумілін. Без назвы. Фатаграфія. 2010—2014.
2. «Бокс. Вяртанне цела». Інсталяцыя. 2016. Ідэя праекта — Алена Пратасевіч.
3. Міхал Мацку. Жэлаж № 7, 11, 21, 47. Жэлаж, фотаманіпуляцыя, фотаэмульсія, папера. Частка экспазіцыі.
4. Ігар Саўчанка. Канец словаў: home collection. Серыя фотаздымкаў (розныя гады). Інсталяцыя. 2016.
5. Віктар Сядых. Беларускія Арнольды. Серыя фотаздымкаў, алавяны працэс. 1989.
6. Яўген Шадко. «Мне няма чаго сказаць». Інсталяцыя. 2016.
7. Алена Гайдук. Героі. Інсталяцыя. 2016.

КАЛІ ЦЕЛА ПЕРАКІДАЕЦЦА ДУШОЙ

Вольга Саладухіна

Мы прызвычаіліся, што пасля трэцяга званка ў тэатры мусяць вымкнуцца мабільныя тэлефоны і дзеці да шасці гадоў. Але пастаноўкі Карняга — аніводная! — не заклапоцяць вас падобнай пошласцю. «Латэнтныя мужчыны» таксама вынікаюць быццам ніадкуль і наўпрост у пачакальні. Мілыя актрысы паведамляюць пра затрымку паказу і ў якасці выбачэнняў прапануюць вады. «Каму вады?», «Вам газаваную ці не?» — па чарзе злятае з чырвоных вуснаў кожнай будучай гераіні. І вы не адмовіцеся, і вам прыемна. Вы займаеце месца, аднак спектакль усё не пачынаецца. Дзве хвіліны, тры, пяць. І вось у вашых руках чарговая пластыкоўка, вы выхлябталі ўжо дзве з газам і адну без, а спектакля ўсё няма. І толькі настойлівае: «Можа быць, вам вадзічкі?» і «Згаджайцеся, будзе вельмі горача». У пэўны момант такая ўхвальная жаночая рыса, як клапатлівасць, робіцца навязлівай і нават палохае.

А дзеянне спектакля тым часам распачынаецца і працягваецца ў мужчынскай прыбіральні. У інтымным месцы. Менавіта там, дзе гендарныя адрозненні пільнуюцца на прыродным узроўні. Дзе жанчыны… выяўляюць сябе як альфа-самкі і пачуваюцца куды больш упэўнена за мужчын. Дзе мужчыны… добраахвотна пагаджаюцца стаць на абцасы і неўзабаве зладжана і рытмічна маршыруюць пад модны біт. І пад жорсткім жаночым прэсінгам пры мужчынах — героях спектакля — застаецца толькі іхняя атлетычная мускулатура.

На пачатку дзеяння яны таксама падпалі пад пагрозлівую ласкавасць — выпілі вады. Усё адно як узвялі цынгель славутай чэхаўскай стрэльбы. Покліч прыроды загучаў недвухсэнсоўна, натуральна-асноўны інстынкт абудзіўся, як звер, а пісуары асталяваныя на нерэальнай вышыні. Быццам заставацца мужчынам сёння — нешта практычна немагчымае. Але кабеты, не зважаючы на страх і нягегласць мужчын (тыя ціснуцца да сцяны), настойлівымі і патрабавальнымі позіркамі працягваюць вышукваць сярод іх героя. На спробу стварыць супермэна залу працінае немы мужчынскі крык: «Не! Не хачу! Калі ласка, толькі не я! Няхай хтонебудзь іншы!» Пакарабачаныя, змэнчаныя мужчыны пакорліва адступаюць перад націскам слабога полу…

Тое, што дзеянне адбываецца ў цесным, задушлівым, цёмным памяшканні, — сімвалічна. Грамадству настолькі востра бракуе мужнасці, што не заўважаць гэты брак ужо наўпрост небяспечна. Кожны рух артыстаў выдае спробу пазначыць чарговае важнае пытанне пра жаночае і мужчынскае. З якой такой прычыны жанчыны зрабіліся занадта мужнымі? У які момант мужчыны пагадзіліся на абцасы? Адказы выкладаюцца асаблівай мовай зносінаў з гледачом — пластычнай, але мы бачым не ўпэўненых прафесійных танцораў, а трапяткіх і дрыготкіх людзей. Іх можна зразумець, а разам з імі варта і з сабой паразумецца. Забаўны прынцып Яўгена Карняга — «Калі можна маўчаць, то лепш не гаварыць» — даводзіць гледача да гранічнага стану аголеных нерваў, пачуццяў і думак. Дый пра што казаць, калі цела перакідаецца душой?

«Латэнтныя мужчыны». Сцэна са спектакля.
Фота Дзіны Даніловіч.



ПРА «КРЫЛАТЫЯ РАКЕТЫ» І «KILL(ED) FOR PEACE»

Любоў Гаўрылюк

ШТО ПАРАДАВАЛА НА «АРТ-ВІЛЬНЮСЕ»? АДРАЗУ — ПРЭС-КАНФЕРЭНЦЫЯ. КАЛІ Ў ПЕРШЫ Ж ДЗЕНЬ УЖО АБВЯШЧАЮЦЬ НАШЫХ ПЕРАМОЖЦАЎ: ГАЛЕРЭЯ «Ў» УЗНАГАРОДЖАНАЯ Ў НАМІНАЦЫІ «ЛЕПШАЯ ЗАМЕЖНАЯ ГАЛЕРЭЯ». І НІХТО, АКРАМЯ ПРЫСУТНЫХ ЖУРНАЛІСТАЎ, ПРА ТОЕ НЕ ВЕДАЕ. ВОСЬ ГЭТА АДРЭНАЛІН!

Высокія ацэнкі

Што пра нас сказалі сябры журы? Гэта цікава, бо погляд збоку быў агучаны для міжнароднай прэсы. Галерэя нязменная ў дачыненні да фатографа Ігара Саўчанкі, які «заўсёды канкурэнтны, але гэтак жа незалежны ад кан'юнктуры». Яшчэ была ацэнена «высокая мастацкая якасць» экспазіцыі. Далей адзначылі «зразумелую лакальную гісторыю — канкрэтна мінскую, пазнавальную і значную для беларусаў — і разам з тым цікавую для замежнага гледача». Ад сябе дадам: наша галерэя вельмі годна — што да каштоўнасці дасведнага матэрыялу і аналітычнасці — акрэсліла заяўленую тэму. У якасці рамкі — нядаўняе мінулае, агульнае для Беларусі, Літвы і Польшчы; і ў якасці прадмета даследавання — савецкая архітэктура і працэсы, звязаныя з яе разбурэннем. Тэма вельмі аб'ёмная, з вялікім патэнцыялам і вартая раскрыцця ва ўласнай прасторы, таму, будзем спадзявацца, галерэя прадставіць праект у Мінску больш падрабязна.


1.

Каб завяршыць тэматыку акцэнтаў у ацэнцы журы нашай экспазіцыі, варта сказаць, што куратары глядзелі ўсе стэнды ананімна. Падыходзяць розныя людзі, часам задаюць пытанні, але не заўсёды, — так можа паводзіць сябе любы наведнік.
Увогуле — віншую і яшчэ раз вітаю галерэю, якая ўмацавала свае пазіцыі: пасля 2011-га («Яна не можа сказаць "Неба"»), яшчэ раз у 2014-м (лепшы фатограф Ігар Саўчанка — талісман, падобна на тое) і вось зараз. Куратары, як і раней, Ганна Чыстасердава і Валянціна Кісялёва. Мастакі — Уладзімір Грамовіч, Сяргей Кірушчанка, Аляксей Лунёў, Ігар Саўчанка, Сяргей Шабохін. Асобная падзяка класіку беларускай літаграфіі Дзмітрыю Малаткову, чыё майстэрства заслужыла вышэйшыя адзнакі не толькі ў Беларусі, але і ў многіх музеях свету. Ягоныя графічныя аркушы сталі часткай экспазіцыі «Сямейны праект».
І яшчэ аўдыясуправаджэнне: гэта трэба было чуць на ўласныя вушы, але голас дзіцяці-робата спяваў: мы былі вышэй елкі, а «крылатыя ракеты ляцяць-ляцяць-ляцяць». Вельмі спадзяюся, што беларуская публіка ўсё гэта яшчэ ўбачыць і пачуе.

На ўмовах рынку, хоць ён развіваецца слаба

Яшчэ раз адносна цаны і каштоўнасці. Кожны раз, калі стаіць праблема канцэпцыі галерэі, у прыватнасці канцэпцыі прэзентацыі галерэі на кірмашы, з'яўляецца гэтае раздарожжа: «так», гэта павінна прадавацца, і «не», гэта мы не прададзім. Харaство ў тым, каб сумясціць дзве оптыкі, паказаць прыгожым, ад душы, жэстам прыярытэты, а ў іх ценю — мэйнстрым.
Любая галерэя, мне здаецца, ідзе па гэтым шляху. Калі, вядома, не выстаўляе маштабныя інсталяцыі ў адкрытай прасторы — так дзейнічаюць мастакі, і адводзіцца для такіх твораў асобны паверх або нават корпус «ЛітЭкспа». Грамадскія інстытуцыі могуць быць пакупнікамі такіх работ таксама — аб гэтай практыцы я спецыяльна пыталася ў галерыстаў.
Дакладныя дадзеныя адносна колькасці продажаў і камерцыйных вынікаў становяцца вядомымі пазней: не ўсе патэнцыйныя калекцыянеры за лічаныя дні, без кансультацый з экспертамі, могуць прыняць рашэнне. Таму пакуль дырэктар «ArtVilnius'16» Дыяна Стаміне назвала наступныя лічбы: прададзеныя 200 твораў больш чым на 260 тысяч еўра. У справаздачы сярод прывабных для пакупнікоў аўтараў названы Аляксей Лунёў.
Грунтоўна падрыхтаваліся да паказу і продажу польскія галерэі: Польшча стала адмысловым госцем і прымеркавала да гэтай падзеі публікацыю агляду «Польскі арт-рынак. Гульцы і планы» (Одрыя Фішар). Падрабязна прадставіў сваю калекцыю і фонд «Lewben», яшчэ адзін партнёр «АртВільнюса». Звяртаю ўвагу на гэта, бо калегі аналізуюць сітуацыю ў сябе ў краінах — так, канстатуючы той факт, што рынак развіты вельмі слаба, але ўсё ж фіксуючы, сегментуючы і тлумачачы арт-поле. У нас, на жаль, гэтага не адбываецца.


2.


3.


4.

Без сацыяльнага ўхілу
Цікава, што ў экспазіцыях «АртВільнюса» я практычна не ўбачыла сацыяльных праектаў, якія ў Мінску амаль ужо пераканалі нас, што сучаснае мастацтва цяпер заклапочанае канкрэтнымі тэмамі. Войны, міграцыя, беднасць, злачыннасць, меншасці, разбуральнае спажывецтва, гендар, сацыяльныя пратэсты — не, яны не былі ў фокусе мастацкіх перажыванняў, канцэпцый, аўтарскіх і кураторскіх выказванняў. Выключэнне складае дыскурс навакольнага асяроддзя — менавіта яго ўспрымаюць як базавую каштоўнасць, права на якую парушаецца ў глабальным маштабе, і пагражае гэта сутнасці самога чалавека. Яна пад пагрозай, яна не мае шанцаў на выжыванне. Адсюль штучныя ландшафты, дзе замест зеляніны — ветраўстаноўкі, тут жа вобраз адлятаючага Дома без каранёў, бронзавы помнік дачніку-грыбніку, які калісьці ў старажытнасці яшчэ меў кантакты з жывой прыродай. Ну і тоны смецця, цюкі з ім вісяць над галерэйнай прасторай, — гэта амаль ўжо агульнае месца. Як і тонкія металічныя молдынгі на голай падлозе, складзеныя накшталт галінак для вогнішча. У галовы аленяў укручаныя спіралі, манекены людзей і злепкі раслін выстаўлены разам з пудзілам мядзведзя і, мабыць, на роўных правах.

Канцэпцыя і вобраз працуюць ад Бэнксі да Літвы
Самымі паспяховымі сталі інсталяцыі, якія аказаліся наогул паза прасторай, дакладней, самадастатковымі. Але з яркай выявай. Прамалінейнай, дакладнай канцэпцыяй. І матэрыялам. Ды ўвогуле: падагнаць гэтыя рэчы з матэматычнай дакладнасцю, як гадзіннік, — зайздроснае ўменне. Яно і спрацавала. Проста нельга было не адрэагаваць на «Забітых дзеля міру», і нездарма яны ўдастоены дыплома як лепшая інсталяцыя. Галерэя «Artifex», аўтарка — Сэвэрыя Інчыраўскайтэ-Краўнявічэнэ. Разам з калегай Монікай Жалтаўскайтэ-Грайсене яны педагогі па мастацкім тэкстылі ў літоўскай Акадэміі мастацтваў, і галерэя ў іх профільная.
Слова «падабаецца» тут недарэчнае, бо як можа падабацца прапрацоўка масавай культурнай траўмы? Гэта дакладна не салон. Салдацкія каскі — сапраўдныя, прастрэленыя. Войны в'етнамская, нацысцкая, афганская, югаслаўская, зусім новая ўкраінская. Адна, здаецца, яшчэ з Першай сусветнай. Іх сумленныя баявыя прабоіны выкарыстаны для вышыўкі. Кветкі крыжыкам, арнаменты. Усё рознакаляровымі ніткамі, не здзіўляюся, калі традыцыйным мулінэ. Злучэнне метанаратываў з утульным мяшчанствам, з мікрасветам чалавека любой краіны, мірнага чалавека. Забойных ідэалогій з рэальнай смерцю. І нагадаю: гаворка ідзе пра тэкстыль.
Гэтым Сэвэрыя не абмежавалася. Другі яе аб'ект — нешта накшталт пледа, пашытага з вайсковых швэдраў. Палатно падвешанае такім чынам, што глядач адчувае гэтую вопратку як паніклы сцяг… Або нешта падобнае да скуры раптам становіцца палатном, аб'ектам. Вядучы момант тут — падмена. Асабістае, практычна жывое, яшчэ з пахам і мяккасцю, аддадзенае на адчужэнне для дэманстрацыі знака. Сэвэрыя ўдзельнічала ў праекце Бэнксі «Dismaland» (Вялікабрытанія, 2015) — дэпрэсіўнай сатыры на парк забаў, куды не трэба хадзіць з дзецьмі. Яе канцэпцыяй было злучэнне разбітых карусельных машын з тэкстылем.
Вось такія пераможцы на «АртВільнюсе» — непадалёк ад «Ў» і ў рэзанансе з «крылатымі ракетамі».

1, 4. Экспазіцыя галерэі «Ў».
2. Сэвэрыя Інчыраўскайтэ-Краўнявічэнэ. Забітыя дзеля міру. Інсталяцыя. 2016. Галерэя «Artifex».
3. Экспазіцыя Кястуціса Свірнэліса. Галерэя «MENO NIŠA».
Фота Вячаслава Ляскоўскага.

УПАРАДКАВАННЕ СТЫХІІ

Марына Эрэнбург


1.

Уладзімір Шнарэвіч — вядомы мастак кіно, кніжны графік, акварэліст і жывапісец — свой сямідзесяцігадовы юбілей адзначыў адразу дзвюма персанальнымі выставамі: у мінскай галерэі «Беларт» і ва ўласнай прыватнай галерэі ў маляўнічым гарадскім пасёлку Плешчаніцы Мінскай вобласці, дзе ён жыве і працуе ў апошні час.

Уладзімір Сяргеевіч адносіцца да тых мастакоў, чыю творчасць нельга аналізаваць у адрыве ад асобы, для іх мастацтва — гэта спосаб і самарэалізацыі, і стасункаў з людзьмі і светам. Эмацыйнасць, неабыякавасць, шчырасць, адкрытасць — неад'емныя якасці ягоных работ, у якім бы матэрыяле яны ні ўвасабляліся. Для мастацкай мовы Шнарэвіча характэрны тэмы і сюжэты па матывах натуры, аднак ён ніколі не ішоў за ёй са скрупулёзнай дбайнасцю. Яркі, поўны святла і колеру жывапіс прыцягвае ўвагу на выставах той жывой цікавасцю, з якой мастак ставіцца да ўсяго, што ўвасабляе. Ён умее захаваць аптымістычнае непасрэднае ўспрыманне натуры і, што асабліва важна, перадаць яго гледачам.

Выстава ў невялікай зале галерэі «Беларт», на якой былі прадстаўлены пераважна карціны і акварэлі апошніх двух гадоў, прадэманстравала гэтую якасць у поўнай меры. Але найбольш цэласна працы ўспрымаюцца ў ягонай невялікай летняй галерэі, дзе глядзяцца адзіным з дзіўнай атмасферай паветра, цішыні і супакою, і гэтак жа поўныя энергіі і жыццярадаснасці, як і іх стваральнік. Аўра малой радзімы з яе павольным, мерным рытмам жыцця стала для майстра сапраўднай крыніцай натхнення і задум. Няўрымслівы Уладзімір Шнарэвіч праявіў сябе ў самых разнастайных кірунках і жанрах, быў узнагароджаны за ўклад у мастацтва медалём Беларускага саюза мастакоў. Аднак заўсёды знаходзіўся крыху ўбаку ад мэйнстрыму беларускага мастацтва. Час станаўлення Шнарэвіча прыйшоўся на перыяд узмацнення ў нацыянальнай мастацкай школе пошукаў індывідуальнага творчага бачання з разнастайнымі формамі рэалістычнай умоўнасці, з лірыка-паэтычнай і дэкаратыўнай тэндэнцыямі. Ягонымі настаўнікамі ў Мінскім мастацкім вучылішчы, а пасля ў Беларускім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце былі прызнаныя майстры — Леанід Дубар, Альгерд Малішэўскі, Віталь Цвірка. Пасля заканчэння інстытута Уладзімір Шнарэвіч больш за 10 гадоў працаваў на кінастудыі «Беларусьфільм», спачатку дэкаратарам, а потым мастаком-пастаноўшчыкам, у тым ліку такіх вядомых фільмаў, як «Дзіўныя прыгоды Дзяніса Караблёва» (1979) і «Трывогі першых птушак» (1984).

Адначасова Уладзімір Сяргеевіч займаўся кніжнай ілюстрацыяй, супрацоўнічаў з выдавецтвамі «Беларусь», «Вышэйшая школа», «Юнацтва» і іншымі, спрабаваў сябе ў журналістыцы, публіцыстыцы і літаратуры. Сярод кніг, праілюстраваных Уладзімірам Шнарэвічам, ёсць выданні, якія атрымалі прызнанне і ўзнагароды: зборнік апавяданняў для дзяцей «Чабарок» Анатоля Клышкі, альбом, прысвечаны абароне Брэсцкай крэпасці «Я крэпасць. Вяду бой» (1991). У ім, як і ў творы «Нябесны ваяўнік» (удзельнічаў у міжнародным конкурсе ў Іспаніі), дакументальнай аповесці «Ліцэнзаваны забойца», прысвечанай падзеям перыяду Вялікай Айчыннай вайны ў Лагойску і Хатыні, апублікаваных у часопісе «Зрок» (1994), ён стаў не толькі ілюстратарам, але і аўтарам тэксту. У 1990 годзе ў Парыжы была выдадзена кніга Канстанціна Паўстоўскага «Арцельныя мужычкі» з пастаронкавымі ілюстрацыямі — тонкімі па тэхніцы і коле-

ру невялікімі акварэлямі, у якіх мастаку ўдалося перадаць характар прозы Паўстоўскага, яе простасць і паэтычнасць.

У 1990-я Уладзімір Шнарэвіч шмат працаваў у акварэлі, галоўным чынам у жанрах пейзажу і нацюрморта. У апошні час ён ізноў звярнуўся да гэтага матэрыялу, паказаўшы на юбілейнай выставе некалькі новых твораў. Гэта празрыстыя, гарманічныя па колеры і змесце пейзажы («Лавін. Швейцарыя»), абагульнена напісаныя кветкі («Кветкі для імператара»), жанравыя замалёўкі, часта па матывах еўрапейскіх уражанняў — самотная дзяўчына, што сядзіць на лаве ў садзе («Час красавання бэзу»), рынак («Кветкавы кірмаш у Вількрэне»), афарбаваная мяккім гумарам прыдуманая сцэнка сустрэчы мудрагеліста апранутых сабак («Сабакі»). Яны абаяльныя сваёй прастатой, дынамічныя і даволі разнастайныя па прыёмах — тут і вольная заліўка, і дробныя мазкі пэндзля. Шырокія размыўкі і плямы фарбы, не зацёртыя і не загладжаныя, выяўляюць у сутнасці акварэлі тое, што Рауль Дзюфі назваў «мастацтвам намёку, мастацтвам намераў». У колеравым рашэнні мастак выкарыстоўвае супастаўленні некалькіх нязмешаных тонаў — сіняга, чырвонага, зялёнага. Рэальны натурны матыў перажывае своеасаблівае спрашчэнне. Эскізнасць кампазіцыі і знарочыста «наіўная» прасторавая пабудова, у якой малюнак пазбаўлены распрацаванай далечыні, але захоўвае дакладнасць, залучае гледача ў паэтычны свет, пабудаваны на складаным сплаве лірыкі, іроніі і жывога адчування натуры. Ён поўны добразычлівасці, прырода ў ім сувымерна чалавеку, хоць вобразы людзей заўсёды дадзены схематычна, без увагі да твараў. Ва ўяўнай «наіўнасці» прасторы і формаў можна ўбачыць агульнасць і з адметна пераўвасобленай народнай традыцыяй.

Часта акварэльныя лісты і творы алеем ці акрылам перагукваюцца, вар'іруюць адзін матыў ці сюжэт, аб'ядноўваючыся ў нейкі кангламерат назіранняў, падсвядома накопленых уражанняў ад рэчаіснасці і разважанняў аўтара. Уладзімір Шнарэвіч не належыць да мастакоў, якія прыдумваюць эфектны ці камерцыйна паспяховы стылістычны ход і пачынаюць эксплуатаваць знойдзенае, робячыся ў выніку закладнікамі вызначанай манеры. Ён не надае ўвагі філіграннай прапрацоўцы дэталяў, артыстызму асобнага мазка, лініі ці плямы, а давярае сваім адчуванням і ўспрыманню, пэндзаль толькі кіруецца за імі. Карціны Шнарэвіча простыя па змесце і натуральныя па інтанацыях, у іх няма жадання звяргаць ісціны і пераацэньваць каштоўнасці. Арганічнасць мовы з'яўляецца ў вызначаным сэнсе фармальнай асновай ягонага жывапісу, а «адсутнасць прыёму» — свайго роду прыёмам. Нязменнай застаецца не знешняя стылістыка твораў, а ўнутранае стаўленне да рэчаіснасці, яе вобразнае пераўтварэнне і вытлумачэнні. З чыёйсьці лёгкай рукі за мастаком замацаваўся ярлык «беларускага імпрэсіяніста», што досыць памылкова, хоць жывапіс Уладзіміра Шнарэвіча вырас на аснове раскавана-экспрэсіўнага і лірычна-эмацыйнага каларызму парыжскай школы мяжы XIX—XX стагоддзяў, у нейкіх аспектах на здзіўленне сугучнага матывам і пошукам беларускіх 1970-х.


2.


3.

Некаторыя палотны па колеры і кампазіцыі нагадваюць работы Андрэ Дэрэна, некаторыя — Сезана, але вельмі апасродкавана, хутчэй як агульны культурны базіс, а не запазычанне. Відавочныя сувязі з еўрапейскай класікай постімпрэсіянізму не зрабілі наробак Уладзіміра Шнарэвіча імітацыйным, ён ніколі не карыстаецца гатовымі ўзорамі альбо цытатамі. Нягледзячы на ўмоўнасць, ягоныя творы пакідаюць уражанне рэальнасці, якая апынулася блізкай і зразумелай не толькі беларускаму, але і еўрапейскаму гледачу. У той час як многія беларускія аўтары настойліва шукалі ў 1990-я шлях да інтэграцыі свайго мастацтва ў еўрапейскі арт-кантэкст, Уладзімір Шнарэвіч без ніякіх намаганняў знайшоў сваё месца. Ён паспяхова выстаўляўся ў Еўропе: у Парыжы, Любліне, Браціславе, Мадрыдзе, Гамбургу, у Швейцарыі і Бельгіі, супрацоўнічаў з парыжскім выдавецтвам «Syros Alternatives». Унікальнасць Шнарэвіча ў тым, што гэта мастак, з аднаго боку, вельмі нацыянальны, які марыць у першую чаргу не пра кантракт з еўрапейскай галерэяй, а пра стварэнне ў Плешчаніцах свайго «беларускага Барбізона», і з іншага — інтэрнацыянальны, бо ўвасабленне пагоркаў Лагойшчыны, эцюды ўласнага двара і саду аказаліся блізкімі і зразумелымі самым розным гледачам. Гэтыя эцюды лёгка ўявіць напісанымі дзе-небудзь у швейцарскай вёсцы, а французскія сюжэты прарастаюць і квітнеюць на беларускай глебе (адна з выстаў яго галерэі называлася «Французскія канікулы»).

У цэлым стыль станковага жывапісу Уладзіміра Шнарэвіча можна ахарактарызаваць як мажорна-адкрыты, нават бравурны, месцамі гратэскавы. Рухомыя масы жоўтага, зялёнага, чырвонага ў некаторых палотнах ператвараюцца ў сапраўд-

ны выбух маляўнічых плям («Вечар у двары», «Так бывае ўвесну», «Восень»). У першую чаргу мастака захапляе стыхія колеру, якая часам перамагае прадметнасць. Колер у яго такі ж умоўны, як і ўся стылістыка, але менавіта з ягонай дапамогай будуецца форма. Карціны напісаны энергічнымі мазкамі, ствараючы ў цэлым яркае дэкаратыўнае ўражанне.

Калі разглядаеш палотны Шнарэвіча, адчуваеш прыток жыццёвых сіл — ад цеснай сувязі ягонае творчасці з прыродай у розных яе праявах. Усе поры года ў ягоным увасабленні паўстаюць жыццярадаснымі і поўнакаляровымі. Адзін з ключавых вобразаў і месца дзеяння яго карцін — сад. Сады ў інтэрпрэтацыі мастака часцей за ўсё задуменныя і бязлюдныя, часам уключаюць аднудзве ўмоўныя постаці, часам хату, якая хаваецца ў зяляніне. Яны жывуць уласным аўтаномным жыццём, выклікаючы ў гледача адчуванне непахіснасці зямлі і прыроды. Патаемным жыццём жывуць на ягоных палотнах і расліны — бэз, каліна, цыніі і сланечнікі, мастака прыцягвае больш іх сімвалічнасць і адушаўлёнасць, чым дэкаратыўнасць формы. Будзённасць матываў прыроды ўносіць у змест прац камернасць, хоць Шнарэвічу не надта блізкая натуралістычная апавядальная тэндэнцыя, папулярная ў беларускім рэалістычным пейзажы і нацюрморце. Цікава спалучэнне франтальнай статычнай кампазіцыі, пабудаванай па прынцыпе стоп-кадра, імгнення, выхапленага з жыцця дасведчаным поглядам кінематаграфіста, з ягоным увасабленнем на палатне ці паперы хуткімі рухамі пэндзля. У дынамічным адчуванні свету і заключаецца адзін з сакрэтаў абаяння ягоных твораў, якія ўздзейнічаюць на гледача мацней за фармальныя вынаходствы.

Крыху ўбаку знаходзіцца шэраг карцін апошніх гадоў, звязаных з тэмай памяці: «Травень 45-га», «За перамогу над Берлінам» (2015), «Батут майго дзяцінства» (2016), «Апакаліпсіс» (2016). Умбрыста-карычневыя, сваім каларытам і кампазіцыяй блізкія да кадраў паваеннай кінахронікі ці фільма ў стылі рэтра, як быццам бы мастак рабіў на палатне раскадроўку сцэнарыя па матывах дзяцінства. Звяртаючыся да традыцыйнай для беларускага жывапісу тэмы мінулай вайны, Шнарэвіч застаўся верны сабе, пазбягаючы ўсялякага пафасу, настальгіі, уяўляючы гэтую тэму як глыбока асабістую, камерную, эмацыйна стрыманую. Аднак як бы ні змяняўся характар жывапісу Уладзіміра Шнарэвіча — ад прастадушнай апавядальнасці да дэкаратыўнага размаху і гульні буйных каляровых сілуэтаў, — у ягоных працах заўсёды застаецца штосьці па-дзіцячаму чулае і спагаднае да ўражанняў жыцця. Нездарма ў творчасці адчуваецца цікавасць да свету дзяцей і падлеткаў, іх пачуццяў і мыслення. Многія работы мастака ў кіно і ў кнізе былі прысвечаны гэтай тэме, дзеці — частыя персанажы ягоных карцін, свайго роду сімвал непасрэднасці і душэўнай чысціні.

Глыбокае разуменне дзіцячага ўспрымання зрабіла Уладзіміра Шнарэвіча выдатным педагогам — некалькі гадоў свой досвед, веды і любоў да мастацтва ён перадаваў вучням Школы мастацтваў у Плешчаніцах. Дзеці — частыя наведнікі галерэі, самыя непасрэдныя, шчырыя гледачы.

Думку пра арганізацыю некамерцыйнай мастацкай галерэі каля бацькоўскай хаты ў Плешчаніцах Уладзімір Шнарэвіч выношваў з 2006 года, і спачатку ягоная мара была ўспрынята вельмі скептычна і сям'ёй, і калегамі-мастакамі. Без усякай дапамогі, на ўласныя грошы ён пабудаваў «вясковую» галерэю і адкрыў яе ў 2014 годзе групавой выставай, прысвечанай 25-годдзю секцыі «Верасень» Беларускага саюза мастакоў, у якой ён знаходзіцца з самага моманту яе ўзнікнення. Ідэя, што натхняла Шнарэвіча першапачаткова, — стварэнне месца для сяброўскіх сустрэч творцаў і гледачоў. Выставы, якія ладзяцца там ужо трэці сезон, даступныя для бясплатнага наведвання. Нягледзячы на знешнюю сціпласць, унутры галерэя ўладкавана зручна да экспанавання і прагляду, і выставы там праходзяць з працамі высокай якасці, з прадуманай экспазіцыяй. Галерэя стала мясцовай славутасцю — любы жыхар пакажа дарогу, туды водзяць экскурсіі, экспазіцыі абмяркоўваюць, іх чакаюць і гледачы, і мастакі. Асабліва вялікі рэзананс выклікала леташняя выстава мастакоў «Верасня» сумесна з вучнямі Уладзіміра Шнарэвіча «Французскія канікулы», дзе тэма Францыі стала асновай для дыялогу пакаленняў, дзіцячай творчасці і прафесійнага мастацтва, нацыянальных і культурных традыцый.

Энтузіязм аднаго неабыякавага чалавека здолеў увасобіць на практыцы дэвіз «Мастацтва — народу!», хоць не ў тым аб'ёме і не з тым размахам, як гэтага б жадалася. 70 гадоў — узрост, калі майстар з заслужанай рэпутацыяй можа супакоіцца, але толькі не Уладзімір Шнарэвіч — мастак, па-юнацку закаханы ў жыццё, у прыроду, у расліны і прыгажосць роднай зямлі. Усё гэта працягвае насычаць ягоную цэласную, пазбаўленую ўнутраных супярэчнасцяў творчасць, што з кожнай працай адкрываецца новымі гранямі, дарue ідэі новых задум і выстаў, якіх яшчэ шмат наперадзе.


4.


5.

1. Вечар у двары. Алей. 2003.
2. Батут майго дзяцінства. Алей, акрыл. 2016.
3. Восень. Алей. 2006.
4. Так бывае вясной. Алей. 2003.
5. Кветкі сада. Алей. 2016.

ЯЎСЕЙ МАЙСЕЕНКА — МАСТАК З БЕЛАРУСІ

Да 100-годдзя з дня нараджэння

Надзея Усава


1.

Яўсей Майсеенка — з пляяды выдатных мастакоў савецкага часу, класікаў суровага стылю — Гелія Коржава, Віктара Папкова, Паўла Корына, Таіра Салахава, Мая Данцыга, карціны-роздумы якіх не страцілі свайго пафасу і духоўнай напружанасці і дагэтуль. Неяк так сталася, што наш славуты зямляк зусім невядомы беларусам: ніводнай выставы не было на радзіме — ні ў Гомелі, ні ў Мінску, ніводнага твора пры яго жыцці не закупілі ні легендарная дырэктарка Алена Аладава ў 1960-я, ні Юрый Карачун у 1980-я, хоць работы іншых майстроў, напрыклад, народнага мастака СССР з Гомельшчыны Рыгора Ніскага, у музеі ёсць. Сёння працы Майсеенкі каштуюць дзясяткі тысяч долараў і не так проста іх набыць… Гэтая акалічнасць дае пэўныя падставы дапусціць, што мастак чамусьці быў persona non grata ў Беларусі, ці наадварот: сам забыўся пра радзіму. Апошняе цалкам неверагодна: многія знакавыя карціны — «Чырвоныя прыйшлі», «Маці, сёстры», «Зямля», «З дзяцінства» і іншыя — напісаны ва Уваравічах, дзе ён бываў амаль кожнае лета ў родных. У 1974 годзе мастак атрымаў Ленінскую прэмію, аб яго творчасці быў запланаваны дакументальны фільм рэжысёра Сяргея Арановіча «Маналог мастака». Майсеенка сам захацеў, каб стужка здымалася не ў Ленінградзе, дзе ён жыў, а на радзіме ва Уваравічах. Фільм зняты ў форме дыялогу мастака са сваёй маці — разважанні аб жыцці двух розных пакаленняў.

Падтрымліваў ён і сувязь з беларускай інтэлігенцыяй — вёў перапіску з пісьменнікам Васілём Быкавым, на сесіях Акадэміі мастацтваў у Маскве сустракаўся са старшынямі Беларускага Саюза мастакоў Віктарам Грамыкам і Уладзімірам Стальмашонкам, даваў інтэрв'ю маладому тады мастацтвазнаўцу Барысу Крэпаку.

Пісаў пра радзіму з пяшчотай і павагай, але не падараваў беларускім музеям ніводнай карціны… На жаль, сведкаў тых часоў, якія б змаглі пракаментаваць гэтую парадаксальную сітуацыю, ужо няма, усе версіі так і застануцца толькі чуткамі. Тым не менш праз амаль дваццаць гадоў пасля смерці мастака на яго радзіме ў Буда-Кашалёве ў 2007-м была пабудавана і адкрылася карцінная галерэя імя Яўсея Майсеенкі. Праект зрабіў гомельскі архітэктар — пляменнік мастака Сяргей Майсеенка, а ягоныя родныя падаравалі галерэі сямейныя фотаздымкі.

У Буда-Кашалёве захоўваецца адзіны на ўсю краіну твор Майсеенкі — эцюд 1946 года, перададзены галерэі вучнем Алегам Марушкіным, якому яго падаравала ўдава майстра. Пры галерэі яшчэ не так даўно праводзіліся Міжнародныя славянскія пленэры па жывапісе імя Яўсея Майсеенкі, што збіралі разам беларускіх, расійскіх, украінскіх мастакоў. Іх творы засталіся ў фондах. Тым не менш пра творцу на Беларусі вядома мала: няма карцін — няма і падставы для размовы.

Яўсей Яўсеевіч Майсеенка нарадзіўся 15 жніўня 1916 года ў невялікім (крыху больш за 2 тысячы жыхароў) мястэчку Уваравічы Рудзенецкай воласці Гомельскага павета Магілёўскай губерні (Буда-Кашалёўскага раёна Гомельскай вобласці) у шматдзетнай сялянскай сям'і. Ён пакінуў успаміны пра сваё дзяцінства. «Бацька мой, бедны беларускі селянін, памёр незадоўга да майго з'яўлення на свет. І, так як сям'я наша не мела ні кавалачка зямлі, лёс рыхтаваў мне жабрацкае існаванне, катаржную працу альбо ў парабках, альбо на рудніках і шахтах, дзе працавалі мае дзядзькі. Але адбылася Кастрычніцкая сацыялістычная рэвалюцыя, і ўсё ў маім жыцці, гэтак жа як і ў жыцці многіх мільёнаў іншых людзей, крута змянілася. Вось самы яркі ўспамін дзяцінства: дзед мой, Пракофій Навумавіч, прымацоўвае ў чырвоным куце хаты — там жа, дзе іконы ды лампада, — партрэт Леніна», — згадваў мастак. Маці, Матрона Сяргееўна, выйшла замуж за роднага брата свайго нябожчыка-мужа, Ізота, старшыню сельскага савета. Выхаваннем хлопчыка найбольш займаўся дзед Пракофій Навумавіч, які прывучыў яго любіць прыроду, браў у начное, у поле на сялянскія работы. Дзед з унукам заўсёды былі разам. Дзяцінства мастака ўвасобілася ў некалькіх яго карцінах, а таксама ў цыкле, прысвечаным Сяргею Ясеніну: «Сяргей Ясенін з дзедам» (1964), «З дзяцінства» (1977), «На рэчцы».

Гісторыя стварэння гэтых прац — рэфлексія на дзяцінства самога Майсеенкі, падобнага да ранніх гадоў выдатнага рускага паэта, яго таксама гадаваў дзед. Прырода, што адкрылася тады ягонаму погляду, пакінула глыбокі след у душы будучага жывапісца. «Успамінаю дзяцінства як самую шчаслівую пару жыцця, калі адчуваеш бясцэннае пачуццё абароненасці. Чалавек вызначаецца ў дзяцінстве. Вашы карані — у сям'і, у яе маральнай глебе, адносінах з навакольным светам. Ад першых уражанняў зыходзіць і пачуццё Радзімы, якое неба над табой, якія дажджы цябе абмывалі, на якую зямлю ты ступіў з парога. Ад гэтых спрадвечных пластоў жыцця і пачынаецца творчасць».

Любоў да малявання ў Яўсея выявілася рана, пад уражаннем карцін і рэпрадукцый у старых часопісах «Ніва» і «Вакол свету», што захоўваў ягоны дзядзька і айчым Ізот Пракопавіч. Цягу да творчасці падтрымліваў і развіваў школьны настаўнік малявання Уладзімір Ларыёнаў, які лічыў, што сельскі хлапчук павінен стаць мас-

таком. У 1931-м Майсеенка, пасля заканчэння сямігодкі, адаслаў дакументы і работы ў Кіеўскае мастацкае вучылішча, якое было бліжэй да Уваравіч. Аднак адтуль прыйшла адмова. Тады ўпарты 15-гадовы Майсеенка паступіў ў Маскоўскі мастацка-прамысловы тэхнікум імя М. Калініна, што рыхтаваў майстроў прыкладнога мастацтва і мастацкіх рамёстваў. Атрымаў дыплом мастака па метале і пап'е-машэ. Але быць мастаком народных промыслаў яму не хацелася — ягоны талент быў больш маштабны, у ім адчуваўся будучы мастак-баталіст.

Дар быў настолькі індывідуальны і яркі, што пры падтрымцы настаўніка, вядомага маскоўскага жывапісца Васіля Якаўлева, і Ісаака Бродскага яго прынялі ва Усерасійскую акадэмію мастацтваў у Ленінградзе — у 1935 годзе, за тры месяцы да сканчэння вучэбнага года, без уступных экзаменаў, хутка вылучылі на атрыманне Сталінскай стыпендыі.

У той час там выкладалі таленавітыя мастакі — Ісаак Бродскі, Яўген Лансерэ, Роберт Фрэнц, Барыс Іагансон, Аляксей Савінаў, Яўген Чапцоў, зямляк-беларус Сямён Абугаў з Беразіно. Асаблівы ўплыў на юнака аказаў Аляксандр Асмёркін, у майстэрню якога трапіў малады студэнт пасля трэцяга курса. «Пачаў я вучыцца ў вялікага майстра — Ісаака Бродскага, але штосьці не пайшло, штосьці ў ягонай майстэрні здалося халодным, не закранала душы. Прыйшлося шукаць іншага настаўніка — так я апынуўся ў майстэрні Асмёркіна, які за гады вучобы здолеў абудзіць дар і цягу да прыгожага ва ўсіх праявах...» У тыя ж гады ў яго вучыліся і іншыя беларускія мастакі — Яўген Зайцаў і Натан Воранаў. «У майстэрні, дзе працавалі студэнты, віселі рэпрадукцыі Пікаса і Пятрова-Водкіна, Вермеера і Урубеля. Ён вучыў разумець усю разнастайнасць рэалістычнага мастацтва, увесь гэты паўнакроўны свет, які складаецца з розных, часам непрымірымых велічынь, а не прытрымлівацца нечага аднаго. Толькі вывучыўшы ўсіх, перахварэўшы ўсімі і адышоўшы ад іх, можна выйсці на сваю дарогу», — успамінаў мастак пра свайго настаўніка. «Каб стаць мастакамі, вы павінны мне здрадзіць»,— казаў Асмёркін. Кожны з мастакоў-беларусаў — вучняў Асмёркіна — мае свой твар, свой адметны голас.

5 ліпеня 1941 года, не скончыўшы дыпломнай карціны «Шчорс», Майсеенка добраахвотнікам пайшоў на фронт, дзе трапіў у нямецкі палон у канцэнтрацыйны лагер Альтэнграбаў, затым на цяжкія працы, адкуль яго ў красавіку 1945 года вызвалілі саюзнікі. Ён дамогся, каб яго перапраўлелі ў савецкую ваенную зону, дзе быў рэабілітаваны. Вайну скончыў у Германіі.

Вярнуўся ў Ленінград, дзе ўзяў шлюб са скульптаркай Валянцінай Рыбалкай, якая стала ягонай улюбёнай мадэллю, сябрам і аднадумцам. Тэму новай дыпломнай карціны, «Выгнанне савецкіх грамадзян у фашысцкую няволю», давялося змяніць на больш гераічную, прысвечаную генералу Льву Даватару. Аб гэтай карціне гаварылася паміж студэнтамі яшчэ задоўга да яе абароны, яе прызналі адметнай з'явай у мастацтве, а не вучнёўскай працай. Манеру Майсеенкі — артыстычную, імправізацыйную, лёгкую — пачалі імітаваць яшчэ з маладосці. Пазней, у 1970-я, па памяці Майсеенка зробіць цудоўныя партрэты Асмёркіна, які ў 1947-м, у часы барацьбы з касмапалітызмам, быў звольнены з Акадэміі за фармалізм і, не вытрымаўшы цкаванняў, заўчасна памёр.


2.

У ліпені 1947 года Майсеенку прынялі ў Ленінградскае аддзяленне Саюза савецкіх мастакоў, але карцін амаль не выстаўлялі: застаўся недавер да яго як да былога ваеннапалоннага.

У 1953—1954 гадах ён вандруе па рускай поўначы, Крыме, Грузіі, надоўга застаецца ў Беларусі.

Вынікам гэтых паездак стала карціна «Беларусь» (1956), у якой зліваюцца жанравы і пейзажны пачаткі. З вялікай любоўю да вёскі і родных мясцін піша Майсеенка сялян, што запрагаюць у сані касматых і нізкарослых коней, заснежаную вуліцу, пагорак з ветраком пад праменямі сакавіцкага сонца.

У 1956 годзе Майсеенку выбралі ў члены праўлення Ленінградскага аддзялення Саюза мастакоў. З гэтага моманту пачынаецца ягонае прызнанне як творцы з выразнай грамадзянскай пазіцыяй. З 1958-га ён выкладае ў Ленінградскім

інстытуце жывапісу, скульптуры і архітэктуры імя Рэпіна Акадэміі мастацтваў СССР, амаль 30 гадоў з'яўляецца кіраўніком персанальнай «батальнай» майстэрні. У той час адчуваўся недахоп новых падыходаў да гэтага жанру, і ў майстэрні з прыходам Майсеенкі склалася асаблівая творчая атмасфера жывапісных эксперыментаў. «У маладых павінен быць пратэст супраціў банальнасці, стэрэатыпнасці, сцёртасці. Ну а калі ў маладога мастака няма дару даследчыка, сэрца першапачынальніка — мастака не будзе!» Зразумела, што ў першыя пасляваенныя гады ў грамадстве адчувалася патрэба ў мастацкім асэнсаванні тэмы Вялікай Айчыннай вайны. У аўтабіяграфічнай працы «Апалчэнне» (1959) майстар імкнуўся напісаць псіхалагічную карціну, у якой можна было па-


3.

глыбіцца ў характары звычайных людзей, што пайшлі на фронт добраахвотнікамі. Правобразамі твора сталі добра знаёмыя мастаку асобы. Гэтая карціна з'явілася этапам у фармаванні жывапіснай манеры: прыйшлі нешматслоўнасць выяўленчых сродкаў, цэласнасць і індывідуальнасць стылю. Праз два гады з'явілася серыя з 9 карцін «Гэтага забыць нельга» (1962), прысвечаных трагічнаму лёсу вязняў фашысцкага лагера смерці. Сведка і відавочца, мастак толькі праз 17 гадоў рашыўся ўскалыхнуць успаміны і паказаць страшныя факты злачынстваў фашызму. Мастак прымяніў прынцып сімволікі, якая дапамагае дамагчыся шырокага гістарычнага абагульнення ў нямым строі зняволеных у карціне «Праверка», ва ўнутраным супраціўленні вязняў у карцінах «Барак», «Песня», «Ён перамог», «Свабода». Майсеенка сцвярджае, што людзі нават у гэтых нечалавечых умовах не страцілі духоўнай прыгажосці і пачуцця чалавечай годнасці. Гэтую тэму ўжо ў 1970-х падхопіць другі выдатны беларускі мастак Міхаіл Савіцкі, які зробіць цыкл «Лічбы на сэрцы».


4.


5.

Як баталіст Майсеенка пачаў з рамантычных традыцый савецкага батальнага жывапісу студыі Мітрафана Грэкава. У 1961 годзе ён стварыў карціну «Чырвоныя прыйшлі», дзе ўражанні пяцігадовага хлапчука аб праходзе праз вёску кавалерыйскага палка зліліся з дзіцячымі мроямі аб героях вайны. Галоўная тэма работы — няспынны рух чырвоных коннікаў — перададзены дынамікай і экспрэсіяй жорсткага жывапісу. Тут у поўнай меры абазначылася вядомая, як яе называе сам майстар, «колеравая задума»: фрэскавы стыль Майсеенкі — напружаная гама, эмацыйнае гучанне чырвонага колеру, імпэтныя мазкі, успышкі цёмнага і светлага, россып паўтонаў, фрагмент незапісанага палатна. Грамадзянская вайна ў адрозненне ад Айчыннай успрымаецца ім праз рамантычную паэзію. Нават назвы для сваіх карцін мастак бярэ з паэтычных радкоў, напрыклад «Нас вадзіла маладосць». Песенны пачатак стаў знакам карцін Майсеенкі той эпохі. У 1966 годзе за працу «Чырвоныя прыйшлі» ён быў узнагароджаны Дзяржаўнай прэміяй РСФСР імя Іллі Рэпіна.

Мексіканскі монументаліст Рэната Гутуза наведаў майстэрню Майсеенкі ў Ленінградзе і адзначыў ягоную ўпэўненасць у сваіх сілах: «Гэта майстар, які заўсёды ведае, як зрабіць тое, чаго ён хоча». «Не араць па ўжо зааратаму» — вось дэвіз Майсеенкі з 1960-х. Майстар шмат разважае пра сутнасць жывапіснае работы. «Карціна — гэта не адлюстраванне жыцця як у люстэрку... Карціна — гэта пазіцыя мастака, сцверджанне ягонага разумення жыцця. Гэта пасведчанне ягоных перакананняў, узроўню разумення свету, нарэшце, узроўню разумення мастацтва... Сапраўдны твор мастацтва мае сваю выяўленчую канцэпцыю, свой уласны ўнутраны строй», — пісаў ён у часопісе «Искусство» ў 1978 годзе.

Невядома, ці бачыў Майсеенка карціну Фердынанда Рушчыца «Зямля» (1898), але ягоная аднайменная праца генетычна працягвае тую ж вечную, амаль біблейскую тэму: чалавек — араты сваёй зямлі, вечны працаўнік, які потам і цяжкай працай здабывае хлеб. У «Зямлі» Майсеенкі праўдзівы аповед пра будзённую працу трактарыстаў — сучасных аратых — перарастае ў рамантычны эпас, пераклікаецца з прозай «пісьменнікаў вёскі», што расквітнела ў 1960-я.

Карціны на тэму грамадзянскай вайны прынеслі Майсеенку званне народнага мастака СССР (1970), акадэміка Акадэміі мастацтваў СССР (1973), а у 1974 годзе за цыкл «Гады баявыя» найвышэйшую ўзнагароду — Ленінскую прэмію.

У другой палове 1970-х з'яўляюцца некалькі шэдэўраў Майсеенкі на тэму вайны — «Перамога», «Маці, сёстры», «Ветэраны».

Для напісання работы «Маці, сёстры» (1976) мастак зноў вярнуўся на радзіму, ва Уваравічы. Правобразамі і мадэлямі сталі звычайныя вясковыя жанчыны. «Я памятаю, і як мяне маці правяла на вайну, і як, у якасці салдата, праходзіў вёскі і сыходзіў з іх. Мне не забудуцца вочы жанчын... Планамі, спачатку буйна, потым усё менш — і зусім жанчыны знікаюць за гарызонтам. Як памяць пра іх, застаюцца ў душы салдата і гора, і смутак, і надзея», — успамінаў пазней мастак.

«Аўтар валодае выключным дарам і "закрычаць шэптам", і ў ціхія, звычайныя словы ўкласці велізарны зарад энергіі, драматызму, агучыць цішыню, напоўніць яе памяццю пра мінулае і ні разу не сфальшывіць», — пісаў аб другой яго працы «Ветэраны» (1978) мастацтвазнаўца Уладзімір Ляняшын.

«Крутога замесу чалавек, — сказаў пра Майсеенку і ягоныя карціны пісьменнік Фёдар Абрамаў, — выварaны ў самых крутых кіслотах эпохі».

Для майстра вельмі важная інтанацыя карціны. Інтанацыю Майсеенкі адчувалі адразу: яна вылучалася і ў вясковых пейзажах (горад, нават цудоўны Ленінград, мастак пісаў толькі з вакон сваёй майстэрні, з вышыні шматпавярховага дому), і ў вытанчаных рафінаваных нацюрмортах з кветкамі і кнігамі, і ў малюнках алоўкам, кожны з якіх быў маленькім шэдэўрам графікі. У 1974 годзе творца ўпершыню наведаў Парыж і прысвяціў яму шэраг лірычных жывапісных эцюдаў. Знаёмства з музеямі Парыжа ўнесла ў ягоны наробак іншыя матывы. Рамантычныя 1960-я з героікай грамадзянскай вайны паступова змяняюцца больш камернымі тэмамі, на першы план выходзяць партрэты і нацюрморты.

Майсеенка заўсёды шукаў нешта новае: вывучаў творчасць і фармальныя прыёмы свайго сучасніка Пабла Пікаса — і разумеў яго так, як мала хто ў тыя часы. Ён быў адным з нямногіх «выязных» савецкіх мастакоў, шмат бываў з дэлегацыямі ў краінах Еўропы. Пасля гэтых паездак засталіся цудоўныя пейзажы Іспаніі, якую мастак асабліва палюбіў. Ён даследаваў жывапіс Веласкеса і Эль Грэка і шкадаваў, што сустрэча з мастацкімі шэдэўрамі адбылася так позна...

Адзіным багаццем ягонае кватэры на Сувораўскім праспекце былі кнігі — манаграфіі і альбомы заходнееўрапейскага жывапісу, прывезеныя з-за мяжы. Вядома, такія веды, недаступныя большасці, уплывалі на многія матывы карцін і нацюрмортаў. Так у 1973 годзе Майсеенка набыў тры музычныя інструменты: скрыпку, гітару і мандаліну, якія бачыў у нацюрмортах французскіх і італьянскіх мастакоў. З тых часоў яны сталі ягонай улюбёнай натурай, зачаравалі сваімі вытанчанымі формамі і незвычайнымі магчымасцямі для жывапісу. У партрэтах пэндзля Майсеенкі ўвага сканцэнтравана на перадачы ўнутранага свету мадэлі, але пры гэтым мастак вельмі тонка выкарыстоўвае жывапіснае асяроддзе, дэкаратыўныя дэталі. Творы 1970-х носяць больш камерны, лірычны характар: мноства пейзажаў, партрэтаў і нацюрмортаў паказвае, што для Майсеенкі характэрная вострая графічнасць, якая даходзіць часам да экспрэсіі ў спалучэнні са свабоднай працай пэндзлем, што дае яркія, чыстыя колеры.

Большасць партрэтаў Майсеенка часцей за ўсё прысвячаў сваёй каханай жонцы, якой ён не стамляўся любавацца ў розных абліччах — то іспанкі ў яркай шалі, то рускай бабы ў валёнках, то маладой жанчыны на


6.


7.

садовай лаўцы, то творцы з цыгарэтай ці кветкамі, то аголенай мадэлі з нацюрмортам. Нешматлікія аўтапартрэты выкананы бескампрамісна-іранічна. Майсеенка быў апантаны мастацтвам, ён працаваў кожны дзень, і працэс пошуку сэнсу карціны быў для яго важнейшым, чым вынік. Мастацтва прыносіла яму шчасце творчасці. Ён мала каго дапускаў у сваю майстэрню — прасторнае, залітае святлом памяшканне, у якім усе палотны былі павернуты да сцен для большай канцэнтрацыі ўвагі. Пра ягоныя мастацкія схільнасці і сімпатыі красамоўна гаварылі шматлікія рэпрадукцыі, змешчаныя над працоўным сталом, — Урубеля, Сярова, Пятрова-Водкіна, Джота, Эль Грэка, Мадзільяні.

У 1982 годзе прайшла вялікая персанальная выстаўка ў Дзяржаўным Рускім музеі ў Ленінградзе, якая паказала маштаб ягонага таленту і неверагодную працаздольнасць. У 19 залах корпуса Бенуа размясцілася больш за 700 карцін і малюнкаў. Гэта была справаздача 65-гадовага майстра за ўсё творчае жыццё.

Пасля яе Майсеенка пражыў яшчэ 6 гадоў і не страціў творчай энергіі да апошніх дзён. Чалавек шчыры, рашучы, сабраны, цікавы апавядальнік, глыбокі знаўца мастацтва, у вольны ад выкладчыцкай і грамадскай дзейнасці час майстар з захапленнем пісаў нарысы, нататкі па розных пытаннях мастацтва. Ён не мог прыняць «перабудовачную» камерцыялізацыю мастацтва, і хоць быў беспартыйным, хваравіта адносіўся да інфляцыі савецкіх каштоўнасцяў.

У апошнія гады жыцця 70-гадовы творца працаваў цяжка, пакутліва, шукаў новых тэм у творах рускай класікі — Пушкіна і Булгакава, раман якога «Майстар і Маргарыта» быў «адкрыты» ў канцы 1970-х. Пушкінская тэма — асаблівая старонка ягонага позняга наробку. Мастак сябраваў са скульптарам Міхаілам Анікушыным, які працаваў над помнікам Пушкіну на Чорнай рэчцы ў Ленінградзе. Творцы праводзілі шмат часу ў абмеркаваннях вобраза паэта. І ў гэтай тэме Майсеенка сказаў сваё слова: Пушкін у яго жывы, блізкі яму па духу чалавек, рамантычны герой свайго часу («Пушкін у Болдзіне», 1974; «Пушкін», «Нацюрморт з малюнкам А.С. Пушкіна», абедзве — 1976; «Вечар. Пушкін», 1978). Адной з апошніх стала невялікая карціна, прысвечаная паміраючаму Пушкіну, як прадчуванне завяршэння свайго ўласнага лёсу.

У апошні год жыцця Майсеенка нечакана для многіх звяртаецца да евангельскай тэмы. Традыцыйная класічная кампазіцыя ягонага «Распяцця» вырашана з бездакорнасцю вопытнага майстра. Майсеенка — чалавек савецкай эпохі, і памёр амаль разам з ёй — 29 лістапада 1988 года. Ён умеў сумнявацца і быў шчырым у жывапісе ў рамках свайго разумення гісторыі. Майстра атрымаў усе важныя ўзнагароды савецкай эпохі — Ордэн Працоўнага Чырвонага Сцяга (1967), Ленінскую прэмію СССР (1974), Ордэн Дружбы народаў (1976), званне Героя Сацыялістычнай працы (1986). Пахаваны ў Ленінградзе на Літаратарскіх мастках, на Волкаўскіх могілках, побач з іншымі дзеячамі савецкай культуры. На простым абеліску з крыжам, увенчаным скульптурай смуткуючай жанчыны аўтарства Валянціны Рыбалкі, напісана проста — «Живописец Евсей Евсеевич Моисеенко», без шматлікіх тытулаў і званняў. Ён і сапраўды быў Жывапісец.

Савецкі жывапіс другой паловы XX стагоддзя, які стаў ужо гістарычным феноменам, улучыў у сябе рамантыку і трагедыі свайго часу, ягоныя сэнсы і каштоўнасці, гераіку і пафас дзякуючы ў тым ліку таленту і шчырасці карцін нашага земляка Яўсея Майсеенкі.

У гонар мастака і да яго 100-гадовага юбілею выйдзе кніга з серыі «Славутыя мастакі з Беларусі» і канверт з маркай.

1. Ля ракі. Вербы. Алей. 1970. Траццякоўская галерэя.
2. З дзяцінства. Алей. 1964. Рускі музей.
3. Зямля. Алей. 1964. Рускі музей.
4. Памяці брата. Алей. 1973. Траццякоўская галерэя.
5. Маці. Алей. 1979. Траццякоўская галерэя.
6. Маці, сёстры. Алей. 1967. Рускі музей.
7. Перамога. З серыі «Гады баявыя». Алей. 1970—1972. Рускі музей.
8. Нацюрморт з белай вазай. Алей. 1977. Траццякоўская галерэя.


8.

The July issue of *Mastactva* greets its readers with the topical rubric – **The Year of Culture** (p. 2). Then, naturally, follow **Coordinates** – regular columns by Dzmitry Padbiarezski, Tattsiana Mushynskaya, Zhana Lashkievich, Liubow Gawryliuk and Natallia Garachaya, which will provide you with guidelines for every kind of art (p. 3).
Dzmitry Padbiarezski's **Listened to** is about three interesting Belarusian music albums (p. 6.). The art portfolio created, the galleries visited, the exhibition arranged, now it is time to prepare a catalogue for publication! Natallia Garachaya, a scholar of art, curator and our guide to the world of contemporary art, offers **The Survival Instruction** both to beginners and experienced masters of art – there is never too much knowledge (p.7).
The first thematic rubric is **Choreography**. The ballet *Cleopatra* at the National Opera and Ballet Theatre is appraised in the substantial articles by Natallia Ganul (***Bedouines with Castanets***, p. 8) and Tattsiana Mushynskaya (***An Egyptian Fairytale? Not Only...***, p. 9).
In the same rubric, we look into the **Rehearsal Room** – Alena Yermakovich talks with a young Belarusian ballet star (***Kanstantsin Geronik. Mischievous and Evil Characters***, p. 11).
The **Music** rubric contains an interesting topic – «The Museum and Musical Impacts of Oslo and Bergen» – Tattsiana Mushynskaya's cultural travels and impressions (***The Scandinavian Mosaic***, p. 14).
The next **Theatre** rubric carries a series of fundamental materials. Reviews of theatrical events and appraisals of notable (or simply much talked-of) performances are prepared by: Krystsina Smolskaya (*London* at the V. Dunin-Martsinkievich Magiliow Regional Drama Theatre, p. 18); Uladzimir Stupinski (William Shakespeare's *Romeo and Juliet* at the Gomel Regional Drama Theatre, p. 19); Zhana Lashkievich (*And Love Retreats* at the Gomel City Youth Theatre, p. 20, and *If One Could Only Know...* at the New Drama Theatre, p. 21).
One theme of the theatre part of the magazine is **Inclusive Theatre**. Within its framework, under the headline «Ordinary Roles. Special People» we offer two fundamental publications: by Uladzimir Galak (International Festival of Special Theatres «Half-way Movement», p. 24) and by Viera Shelest (12th International Festival of Special Theatres in Brest «The Untrodden Path», p. 25).
In the **Cinema** rubric, Marya Kastsiukovich offers to the amateurs of cinematography a **Master Class** from the outstanding cameraman Aleg Awdzieyew, who celebrates his 90th birthday this year (***Aleg Awdzieyew. A Magician Who Freezes Moments***, p. 28).
The **Visual Arts** of July will please the readers with the variety of themes. We will take a look at the contemporary exhibitions together with Natallia Garachaya (Alesia Zhytkievich's «Hanamachi and Thunder Clouds» at the Ў Bar, p. 31,) and Felix Garda (Defence of the Graduation Projects at the Academy of Arts, p. 32).
Natallia Garachaya and Volha Saladukhina treats of the topic ***«Comprehension of Masculine Corporality»*** («Anatomia» at the National Centre for Contemporary Arts, p. 34, p.37).
Liubow Gawryliuk develops the topical theme **Art and Market**. In July, the attention and analytical insight of the well-known and penetrating critic concentrated on this year's Art-Vilnius (***About «Cruise Missiles» and «Kill(ed) for Peace»***, p. 38).
Uladzimir Shnarevich's **Portfolio** is presented in Maryna Erenburg's illustrative art tour (***Regulating the Elements***, p. 40).
For Yawsiey Maiseyenka's centenary, *Mastactva* has prepared a substantial **Cultural Layer**. Nadzieya Usava talks about the outstanding Belarusian painter, who became a People's Artist of the USSR (***Yawsiey Maiseyenka Is an Artist from Belarus***, p. 43).
The publication is concluded with the **Collections** rubric – a virtual journey in search of unique works of Belarusian art. In July we get introduced to real treasures: Igar Gancharuk describes the Grodna State Museum of Religion History – the only one in the country (p. 48).

Гродзенскі дзяржаўны музей гісторыі рэлігіі

Ігар Ганчарук

Гродна называюць каралеўскім горадам, але ў XVIII стагоддзі Гродна з'яўлялася і горадам палацаў. Мураваныя і драўляныя рэзідэнцыі магнатаў размяшчаліся пераважна ў цэнтральнай частцы. Час унёс свае карэктывы ў архітэктурнае аблічча – з шасцідзесяці палацавых будынкаў захаваліся адзінкі.
Сярод іх – двухпавярховы палац XVIII стагоддзя. Адноўлены ў стылі класіцызму пасля пажару, ён захаваў асобныя рысы барока.
Сёння ў будынку размяшчаецца Гродзенскі дзяржаўны музей гісторыі рэлігіі – адзіны ў краіне дзяржаўны музей гістарычнага профілю, які асвятляе працэсы развіцця веравання, ды іхні ўплыў на фармаванне культуры. У фондах захоўваюцца рукапісы, старадрукі, графіка, свецкія вырабы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, жывапіс, літургічнае начынне, аздобленыя слуцкімі паясамі арнаты, пластыка, багатая калекцыя меднага культавага ліцця, нумізматычная калекцыя, медалі, прадметы археалогіі і этнаграфіі, творы сучаснага беларускага мастацтва...
Сярод экспанатаў ёсць рарытэты: змеявік і бронзавы акваманіл XIII стагоддзя, распяцце мясцовага майстра XVI стагоддзя, венецыянскае выданне Рымскага імшала 1586 года, надрукаванае ў Вільні Евангелле (1644), а таксама Брэвіярый для манашак гродзенскага кляштара Святой Брыгіты (1684), беларускія абразы «Маці Божая Адзігітрыя» (канец XVI – пачатак XVII), «Святая Сям'я» гродзенскага манаха дамініканца Гілярыя Хаецкага (другая палова XVII).
Адметным узорам прафесійнага мастацтва Беларусі пачатку XVII стагоддзя з'яўляецца парная скульптура Святога Казіміра і Святога Станіслава. Выкананы фігуры з улікам візуальнай перспектывы.
Святы Казімір прадстаўлены ў кашулі з доўгімі рукавамі і адкладным невялікім чатырохкутным каўняром, свабодным футры доўгага, да зямлі, крою з доўгімі ж шырокімі рукавамі. На плячах гарнастаевая пелярына, на ёй – масіўны ланцуг з авальным медальёнам. На медальёне грэчаскі надпіс лацінскімі літарамі – «IHS» (Ісус). На галаве княская карона.
Твор вырашаны ў раннебарочнай стылістыцы: спакойная статычная поза, а павышаная ўвага да рысаў твару вызначае характар персанажа і перадае ягоны душэўны стан.
Святы Казімір (1458–1484) – галоўны патрон Вялікага Княства Літоўскага. Сын польскага караля і вялікага князя літоўскага Казіміра Ягелончыка, з 1475 года прымаў удзел у кіраванні Польскай дзяржавай, з 1478-га – Вялікім Княствам Літоўскім (як намеснік караля і кандыдат на трон вялікага князя літоўскага). У канцы 1483-га па дарозе з Вільні ў Люблін цяжка захварэў, спыніўся ў Гродне, дзе і памёр на 26-м годзе жыцця. Цела каралевіча Казіміра было перавезена ў Вільню і ўрачыста пахавана ў капліцы кафедральнага касцёла.
Культ каралевіча стаў развівацца адразу пасля яго смерці, але пашырыўся толькі ў XVII стагоддзі. Ва ўсталяванні культу мясцовага святога былі зацікаўлены прадстаўнікі роду Ягелонаў і знаць каталіцкага веравызнання. Да таго ж каралевіч Казімір праславіўся набожнасцю, міласэрнасцю і дабрачыннасцю. Кананізацыйная була была выдадзена папам Кліментам VIII у 1602 годзе.
Культ святога Казіміра асабліва распаўсюдзіўся ў Вялікім Княстве Літоўскім, дзе набыў грамадска-палітычны сэнс. Да Казіміра як да нябеснага заступніка звярталіся ў час войнаў і агульнанацыянальных бедстваў.
Адначасова з культам святога Казіміра ў XVII – XVIII стагоддзях на беларускіх землях пашыраўся і культ святога Станіслава – патрона Польскага каралеўства. Разам гэтыя святыя павінны былі сімвалізаваць палітычнае адзінства дзвюх частак дзяржавы ў складзе федэратыўнай Рэчы Паспалітай. Часта іх скульптурныя выявы змяшчаліся ў алтарах касцёлаў ці на іх фасадах.

Святы Казімір.
Дрэва. Разьба.
1630-я. Беларусь.



Леў Дашкевіч. Па каня. У ваколіцах Лагойска. Барысаўскі павет. Фота з этнаграфічнай экспедыцыі 1923 года. (З выставы «Святло і цень» у Нацыянальным гістарычным музеі.)

ISSN 0208-2551





ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582. РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.